

La curaduría como (in)disciplina



Imagen 1. Teresa Margolles, *Herida*, San Cristóbal Ecatepec, Fundación/Colección Jumex, 2007, tomada de http://www.replica21.com/archivo/articulos/o_p/530_polidori_margolles.html, 2 de febrero de 2011. Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

La muerte del curador o la muerte del arte

El número 59 de la revista *Art Lies*, publicado en 2008, estuvo dedicado al tema de la “muerte del curador”. En alguna parte del editorial de ese número se mencionaba una perspectiva “forense” alrededor de la figura del curador y de sus funciones en el sistema del arte contemporáneo. Ese lenguaje clínico o forense —que sigue sonando bastante armoniosamente en el mundo de la curaduría de arte— resume el deseo de deconstruir, en términos ideológicos básicamente, a la figura del curador, poniéndola en relación con su propia historia y con su configuración dentro de la cultura artística contemporánea.¹

No es recomendable tratar de encontrar un cadáver a partir de esta disección de la curaduría contemporánea, aunque para algunos pudiera ser tentador, por lo menos, percibir al curador contemporáneo como una especie de Frankenstein. Pero la idea de una “muerte del curador” debe ser entendida como una metáfora —no exenta de humor— que asocia el destino de la curaduría al destino del arte. Esta metáfora nos induce a pensar que hay una correlación histórica, lógica y pragmática entre la configuración del arte contemporáneo y la reconfiguración de las funciones, los significados y las implicaciones del trabajo curatorial, tal como lo conocemos en la actualidad. Y en ese sentido lo que me parece más interesante, amén de paradójico, es que probablemente el concepto de curaduría con que estamos trabajando en la actualidad comenzó a estructurarse en un momento en que estaba germinando el concepto de “muerte del arte”.

Habría que detenerse en ese concepto de “muerte del arte” para entender su significado, pero también para entender que es un concepto que

* Centro de la Imagen, Conaculta.

¹ Véase Anjali Gupta, “Death of the Curator. A forensic Analysis of Curatorial Practice”, en *Art Lies*, núm. 59, otoño de 2008 (s/p), disponible en <http://www.artlies.org/index.php?issue=59&s=1>.

funciona solamente en el terreno de los significados. Es decir, es un concepto que no se puede entender al margen del carácter simbólico de la práctica artística. Y para ello es muy útil entender también que ese carácter simbólico es el que resume en última instancia la funcionalidad del arte, es decir, es el que otorga sentido de realidad a la actividad artística en el espacio social.

Hace un tiempo publiqué un ensayo con el título: “Saltar al vacío. La fotografía en la era del deleite distraído”.² En ese texto, el concepto de “deleite distraído”, que tomo de Walter Benjamin, es asociado al de “explosión de lo estético”, que introduce Gianni Vattimo, y ambos parecen complementar, e incluso relativizar la idea de la “muerte del arte”. Lo que me parece más importante ahora, a los efectos de una reflexión sobre la curaduría contemporánea, es el hecho de que Vattimo resume su idea de la “explosión de lo estético”, como la salida o el desplazamiento de la experiencia estética fuera de los ámbitos tradicionalmente (y yo diría institucionalmente) designados para ella. El Museo es uno de esos espacios tradicionalmente designados para la experiencia estética en el contexto artístico. Y ya sabemos que muchos de los esfuerzos de los artistas de las vanguardias y post-vanguardias estaban dirigidos precisamente a sacar el arte fuera del museo, cuestionando la autoridad, la legitimidad y la eficacia de esos espacios institucionales. Yo quiero sugerir que este quiebre en la relación entre los artistas y el museo, vino a propiciar un quiebre también en la relación entre el curador y el museo, generando el modelo de funcionario que constituye el curador contemporáneo, una figura que no sólo viene a mediar entre la obra de arte y el público, sino también entre la obra de arte y el espacio de exhibición.

Pensar la curaduría como (in)disciplina implica colocarse en relación con la encrucijada de saberes y de funciones en que se ubica el curador contemporáneo.



Imagen 2. Teresa Margolles, *loc. cit.* Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

Pero de alguna manera, con esa terminología he querido sugerir también que el curador contemporáneo es una figura que ha surgido del reto y la confrontación a la disciplina de la museología contemporánea, contribuyendo a su modificación.

La curaduría como indisciplina o el arte como desobediencia

En efecto: la noción de “curador” nos lanza de lleno en el mélange post-moderno de cierta confusión disciplinaria. Fenómeno que lejos de ser una aberración, es el acompañante lógico de un arte, que en sus mejores expresiones plantea un desacomodo, una crítica o una desobediencia de las vías instrumentales y las convenciones epistemológicas de la sociedad.

CUAUHTÉMOC MEDINA
Sobre la curaduría en la periferia

Si siguiendo la cita de Cuauhtémoc Medina, podemos relacionar la idea de la (in)disciplina con esa imagen de “desobediencia” que propone acertadamente para definir la posición del arte y la curaduría ante las instituciones del saber y del poder contemporáneos. De esa desobediencia puede derivarse una posición contestataria ante el museo y ante la academia, especialmente en la medida en que se exhibe y se critica el establecimiento de un saber hegemónico. En el contexto de una reflexión como la de Medina, marcada por la noción político-territorial de “periferia”, esa posición de resis-

² Juan Antonio Molina, “Saltar al vacío. La fotografía en la era del deleite distraído”, en *Zone Zero*, disponible en <http://zonezero.com/magazine/zonacritica/saltaralvacio/indexsp.html>.



Imagen 3. Teresa Margolles, *loc. cit.* Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

tencia adquiere un valor que es insoslayable. Sin embargo, no quiero dejar pasar la oportunidad para acotar que ni siquiera las aspiraciones políticas más legítimas justifican el aislamiento de la práctica curatorial respecto a un campo epistemológico ya definido por las disciplinas científicas tradicionales y por otras de más renovado sesgo. Lo que puede haber de “indisciplinado” en lo interdisciplinario (incluso lo que puede haber de indisciplinado en lo empírico) perdería legitimidad si no se sostuviera en la necesidad de saber. El curador se vuelve una figura grotesca cuando pretende intervenir en el campo pragmático de la actividad artística sin tener conciencia de que toda obra de arte nos coloca, de manera única, ante los límites del conocimiento. Paradójicamente, para entender eso hay que tener un gran respeto por el conocimiento.

Probablemente el carácter “sanitario” de la actividad artística depende en gran medida de su capacidad para colocarnos frente a los límites de lo inteligible. Y en ese sentido tal vez vale la pena reinterpretar algunas de las acepciones del término curador. Primero, es inevitable atender a la relación entre el sujeto curador y la función de curar. ¿Qué es lo que debe “curar” el curador?, pudiéramos preguntarnos. ¿Es que acaso la función del curador es sanear el campo (o el “cuerpo”, para ser más precisos) del arte contemporáneo? Al respecto quiero

proponer dos hipótesis: la primera es que la función del curador no parte de la necesidad de sanear lo artístico, sino de entender la capacidad de sanación de lo imaginario, tal como es manipulada por la actividad artística. De igual modo, si me permiten el símil, la función del sacerdote no es tanto curar las almas, como entender y recodificar la capacidad de sanación de lo imaginario, tal como es manipulada por las religiones. En ese contexto es que prefiero leer la aseveración de David Levi Strauss de que el curador ha sido siempre una mezcla entre burócrata y sacerdote,³ modificándola para sugerir que, en cualquier caso, el curador ha sido siempre un administrador de ciertos bienes, tanto como de ciertas relaciones simbólicas.

En conclusión, la responsabilidad del curador es también económica y administrativa, incluso en lo que tiene de relación con lo simbólico, sobre todo si aceptamos —junto con Baudrillard— que lo simbólico constituye un territorio de transacciones. Y de ahí derivo mi segunda hipótesis: que el término curar debe ser entendido no como la acción de sanear, sino como el acto de cuidar o tomar algo bajo el cuidado del curador. ¿Qué es lo que está al cuidado del curador de arte? En términos objetivos es la obra de arte. En términos simbólicos es el significado de la obra de arte. En términos pragmáticos es la funcionalidad social de la obra de arte (funcionalidad que depende de la realización de su contenido simbólico).

Si me aceptan una reseña esquemática de cómo se ha relacionado el cuidado de lo artístico con ciertas disciplinas y funciones, lo plantearía de la siguiente manera: en relación con la museología tradicional, el curador ha estado en el cruce entre la historia del arte, la arqueología y la conservación, definiéndose desde su función como legitimador del objeto artístico a partir de su ubicación respecto a una historiografía. Y aquí vale la pena hacer un paréntesis: en el origen de la modernidad, esta combinación de disciplinas sintetiza-

³ David Levi Strauss, “The Bias of the World Curating after Szeemann & Hopps”, en *Art Lies*, núm. 59, otoño de 2008 (s/p), disponible en <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&cs=1>.

ba la relación entre lo primigenio y lo primitivo, para la construcción de una alteridad que servía para reafirmar la identidad de la cultura europea occidental. En tal sentido, la historia del arte y la arqueología servían para establecer una relación con el pasado, pero también para establecer una relación de poder respecto a las culturas no occidentales o, simplemente, respecto a las culturas no hegemónicas (o “periféricas”, diría Cuauhtémoc Medina). Yo tiendo a creer que esas son las circunstancias que determinan el surgimiento del museo y que contaminan el origen del museo con un matiz colonialista.

Cuando el significado sustituye al objeto, constituyéndose en la “materia” artística, y sobre todo cuando el significado se entiende como la respuesta a la pregunta: “¿Qué es una obra de arte?”, entonces sobreviene una crisis del museo y una crisis de la museología tradicional. Los referentes para el trabajo curatorial dejan de estar en la historia, y la legitimación del objeto artístico deja de depender de su ubicación en una línea histórica, para pasar a sostenerse en su capacidad para construirse como texto en relación con una circunstancia de lectura que siempre es presente, puesto que es reelaborada constantemente por el propio texto y por la propia lectura. Podemos suponer que esa nueva etapa es la que corresponde al surgimiento de curadores como Halzssmann y Hopps, pero también podemos suponer que tiene que ver con la intensidad de los procesos de desmaterialización, autorreferencialidad e hipertextualidad de lo artístico, que fueron capitalizados de manera más eficiente por el conceptualismo. En tal sentido, estos dos míticos curadores pueden ser vistos como figuras de transición entre una época y otra.

Podemos igualmente aventurar que los discursos sobre la posmodernidad abrieron una etapa de más radical oposición a ese residuo colonialista del museo, pero al mismo tiempo permitieron que el museo se adaptara a las nuevas condiciones de existencia y realización de la obra de arte. En consecuencia, ya la “indisciplina” del curador puede ser negociada de manera más efectiva, entre otras cosas porque la academia, el



Imagen 4. Teresa Margolles, *loc. cit.* Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

museo y el curador tienen un lenguaje común, que sigue las normas de la corrección política. En esta etapa la misión del curador independiente es colocar y sostener el significado de la obra de arte (incluso, producir y reproducir dicho significado) en el espacio político que media entre la institución y la comunidad.

El curador como productor (o la economía política del signo)

As curating becomes more and more “visible,” that is, as the field constructs its own history and the charge of the curator expands beyond its traditional role, a certain antagonism seems to have arisen. This revolves around the ostensive division of labor between artist and curator and the denotation of meaning this implies. There seems to be a resistance to the supposed intrusion of one into the other—something that I think comes from a desire for a “zero degree” condition, in which the autonomy of artworks is somehow not intruded upon by any interpretative imposition. This desire for the unmediated impact of an artwork—a certain iconophilic need revolving around access to the unadulterated value of an art object—seems akin to the desire for the primal scene versus the interpretative gesture.

JOAO RIBAS
You Kant Always Get What You Want

La figura del curador, como alguien que produce y autoriza discursos sobre el arte, no desentona en un



Imagen 5. Doris Salcedo, *Shibboleth*, Londres, Tate Modern, 2007, tomada de http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/535_anton_salcedo.html, 2 de febrero de 2011.

medio donde los discursos sobre arte son parte de la producción artística. Esa “armonía” no borra la diferencia entre lo que hace un curador y lo que hace un artista, aunque sí abre la posibilidad de que el artista se asuma como curador (lo cual es mucho más factible que el que un curador se asuma como artista). De todas formas no creo que haya mucha pugna ni mucha confusión entre el trabajo artístico y el trabajo curatorial. Prefiero pensar que lo verdaderamente importante es recuperar el valor del objeto de arte por sí mismo y no por el valor añadido (y hegemónico) de la interpretación. Pero en el fondo siento que plantear las cosas en esos términos es como tratar de resucitar una utopía que ya parecía muerta y enterrada.

Esa utopía, que Susan Sontag (en *Contra la interpretación*) planteaba como la sustitución de una hermenéutica por una “erótica” del arte, no parece competir con

la tendencia post-utópica a la desmaterialización y la creación de relaciones comunitarias alternativas.⁴ Esta tendencia es el contexto en el que la función del curador se expande desde el tradicional cuidado de la obra de arte hacia la misión, mucho más “terapéutica” que consiste en simular la materialidad de la obra de arte mediante la inmaterialidad del discurso.

El curador contemporáneo dirige una liturgia que congrega a una microcomunidad en torno al ritual de la interpretación. En esa liturgia, el contenido espiritual (tanto como la corporeidad) de la obra, se asocian (o más bien se traslapan) con el valor moral del signo. Así también la obra de arte pierde sus reminiscencias de objeto mágico, capaz de aludir, de manera más o menos oblicua, a la posibilidad de un doble, y pasa a ser entendida como un dispositivo que desconstruye la función mágica por medio de la interpretación.

He reflexionado antes sobre esta relación entre interpretación y moral, en un ensayo titulado “Ética y estética en un contexto de aparatos”.⁵ De aquel texto me permito citar un fragmento que resume la manera en que percibo el rol de la interpretación dentro del sistema del arte contemporáneo:

Actualmente la interpretación es un aspecto fundamental, no sólo para el consumo, sino incluso para la construcción del discurso artístico. Y es que la interpretación, como variante de consumo, está prevista muchas veces en el proceso constructivo de la obra de arte. Y no sólo contribuye a conformar la obra como artística, sino también como un objeto que tiene una pesada carga política. De hecho, la interpretación es un acto que politiza el objeto artístico, y que le impide existir como objeto autosuficiente.

⁴ Susan Sontag, “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 23-39.

⁵ Juan Antonio Molina, “Ética y estética en un contexto de aparatos”, en Ileri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, pp. 45-56.

Pienso que en el fondo de este fenómeno está la construcción de una polaridad útil/ocioso, donde la interpretación, como utilidad, le da valor moral al objeto, y le da valor incluso a su insuficiente “objetividad”; mientras que la ociosidad (ociosidad de alguna manera también “semántica”) pasaría a ser juzgada como una suerte de inmoralidad.

Conceptos como el de eficiencia y el de productividad comenzarían a adquirir importancia desde una perspectiva que propone lo artístico como producción (como producción de significados, sobre todo) más que como producto, o como proceso más que como resultado. En ese contexto el curador puede ser entendido como un personaje obsesionado con lo que Baudrillard hubiera llamado “la economía política del signo”.

El curador en la línea o el curador como línea

En el año 2007 la artista Teresa Margolles presentó, en una de las salas de la Fundación/Colección Jumex, una obra titulada *Herida*. La propia artista describió la obra en los siguientes términos:

Partiendo del contexto socio-urbano en el que se encuentra enclavada Fundación/Colección Jumex, he construido un surco en la superficie del suelo de 8 m de largo por 15 cm de ancho y de 3 cm de profundidad, que contiene fluidos de personas asesinadas, que en el transcurso de la muestra se convertirán en costra. Aludiendo a la situación de violencia y marginalidad del espacio geográfico.⁶

Quiero aludir a esa obra —clasificable como una intervención de sitio específico— porque es un tipo de práctica que da un matiz particular a la participación del curador como mediador en la realización de la obra de arte. Pero debo aclarar que también es un tipo de práctica que da un matiz particular a la propia participación del artista. Para eso quiero llamar la atención

⁶ Véase Ambra Polidori, “La *Herida* de Teresa Margolles”, en *Réplica 21*, disponible en http://www.replica21.com/archivo/articulos/o_p/530_polidori_margolles.html.



Imagen 6. Doris Salcedo, *loc. cit.*

sobre el hecho de que el surco no fue abierto por Teresa Margolles, sino por un par de jóvenes que viven en la localidad donde se ubica el espacio de la exhibición.

Este es un ejemplo típico de cómo la participación del autor se vuelve eminentemente ideológica en un contexto de desmaterialización e ideologización de la práctica artística. En el caso de esta obra, la construcción ideológica de lo artístico incluyó la selección de las personas que realizarían la manufactura, puesto que eso introdujo un elemento de conexión entre la obra, el espacio de exhibición y la comunidad. Podría decirse que los productores de la parte física de la obra están contenidos en la parte discursiva de la misma, la que alude a una definición (o más bien, localización) de la institución-arte en relación con un contexto social y una territorialidad específicos. Aquí la manufactura —en lo que tiene de gesto y en lo que tiene de proceso— se convierte en un significante del elemento simbólico que da unidad a toda la obra.

¿Qué lugar ocuparía el curador o la curadora (en este caso, Taiyana Pimentel) al trabajar con una obra como ésta? Primero, creo que su trabajo se definiría en relación con esta obra como una reinscripción, una sobre-escritura, una firma o una marca que se superpone a la de la autora. Si parte de la definición y el funcionamiento de esta obra depende de la “firma” de



Imagen 7. Doris Salcedo, *loc. cit.*

Margolles puesta sobre el trabajo físico de otros, así también parte de la presencia y la autoridad de la curadora depende de la inscripción de su propia “firma” sobre el trabajo intelectual de la autora.

Estoy haciendo estas sugerencias mientras atiendo a este sistema desde su aspecto simbólico. En otros sentidos, seguramente la curadora tuvo funciones más prácticas, que pueden haber ido desde negociar con la institución, hasta colaborar con la propia autora en el diseño del espacio de exhibición, la conceptualización “local” de la obra y la extensión del discurso autoral por medio de textos y otras señales complementarias.

Precisamente en ese contexto simbólico, la figura de la curadora admite equivalencias con la figura del productor de la parte física de la obra. Quiero decir que, desde polos opuestos, ambas figuras se mantienen equidistantes de la autora, pero ambas son similarmente absorbidas por el contenido de la obra. Si antes dije que la manufactura estaba contenida en la parte discursiva de la obra, puedo añadir ahora que la curaduría —además de contribuir a la constitución de la obra como discurso— también está contenida (representada, simulada incluso) por esa discursividad.

En su reseña de esta intervención, Axel Velázquez comentaba que algunos de los espectadores vieron en esta “línea” de sangre una especie de frontera, no sólo la frontera metafórica entre la vida y la muerte, sino una línea real, que al dividir el espacio de la exposición, incitaba también al cruce (puesto que finalmente las fronteras se hacen para que sean cruzadas).⁷ Es decir, esta obra *in situ* no solamente marcaba el espacio de la exposición en relación con un territorio (de una manera “poética”, si se quiere), sino que lo marcaba mucho más violentamente respecto a sí mismo y lo marcaba políticamente también al condicionar la relación del público, ya no con la obra, sino con el espacio intervenido.

Creo que a estas variantes se refiere Joao Ribas cuando, en una conversación sostenida con Matt Smith, puntualiza la necesidad de que entendamos el concepto de instalación como intrínsecamente relacionado con lo que él califica como “arquitectura institucional”. Podríamos deducir entonces que la obra como “intervención” funciona igualmente cargando de significado el espacio institucional y reforzando el sentido de una práctica “territorial” del arte. Por otra parte, si en principio la arquitectura institucional definía el rol del curador en relación con la función simbólica del museo; ahora, en

⁷ Véase Axel Velázquez, “Teresa Margolles. Proyecto para Ecatepec: Herida, 2007”, en *Réplica 21* [http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/522_velazquez_margolles.html].

condiciones en que la propia práctica artística puede definirse desde la reescritura del espacio, el lugar del curador está dentro y fuera de los límites que la propia institución le había asignado históricamente.⁸

Al respecto quiero sugerir otro ejemplo, que comparte algunas similitudes con la *Herida*, de Margolles. Es *Shibboleth* (2007), una intervención de Doris Salcedo, en la Tate Modern, de Londres, que consistió en abrir una grieta (ésta de 167 m de largo), algo que la autora califica como un espacio negativo, que simboliza la condición supuestamente paradójica (aunque no pasa de ser retórica, en última instancia) de una artista tercermundista exponiendo en el primer mundo. Hay una reseña de Héctor Antón Castillo, suficientemente aguda y exhaustiva como para eximirme de extenderme en la lectura de esta obra. Sin embargo, quiero citar un fragmento de esa reseña, porque compara esta obra con la de Margolles y deja en claro algunos de los puntos de coincidencia, así como algunas de las diferencias particulares entre ambas:

Es curioso que Salcedo englobe su obra en términos de “una crítica al arte, a la historia del arte, al museo y, obviamente, a la sociedad en general”, porque, según conviene ella, “el museo y el arte en particular ha jugado, a través de la historia, un papel muy importante en definir un ideal de belleza, igualmente, un ideal estético”. ¿Cómo es posible que una propuesta tan cuestionadora sea tan bien acogida por la misma institución-arte y su red de consenso publicitario? ¿Debemos aceptar satisfechos que una metáfora tan desgarradora cause más atracción que repulsión? ¿Tendrá alguna significación futura que al tapar las grietas permanecerá una cicatriz en el piso de la galería (crucial testimonio de una profunda herida) como se jacta el director de la Tate Modern? Hay que ser un consumista demasiado ingenuo para recitar la oración del “canto contra el racismo” (enarbolado por Doris) que emana de la intervención. Algo muy diferente propuso Teresa Margolles (Culiacán, 1963) cuando llenó una zanja con flujo sanguíneo de personas asesinadas. Entonces los visitantes salían del recinto sin opciones de un grato paisaje instalativo. Sin abandonar el contexto

⁸ Véase Joao Ribas y Matt Sheridan Smith, “You Kant Always Get What You Want”, en *Art Lies*, núm. 59, otoño de 2008, disponible en <http://www.artlies.org/article.php?id=1651&issue=59&s=1>.

referencial que inspiró la obra, Margolles desagradó al público negado a sentir el olor de la muerte. En este caso, se percibía el *shock* descartando una posible connotación virtual o meramente literaria.⁹

Salvando esas diferencias que menciona Héctor Antón Castillo, lo cierto es que ambas obras me hacen recordar una de las preguntas que hace Joao Ribas en su conversación con Matt Smith: “¿Por qué el gesto curatorial debería ser definido negativamente, como algo que desmantela la supuesta línea entre el artista y el espectador [...] como si una obra de arte fuera un sonido articulado [...] y el curador equivaliera a la irrupción de un tartamudeo?”

Tal vez encuentro una coincidencia significativa en que ambas obras están basadas en gestos “negativos”: la zanja o la grieta como negación de la lógica institucional del espacio de exhibición, la perturbación de la circulación del público en la sala de la galería, la impugnación del carácter hedonista del consumo estético (impugnación relativa, ciertamente). En ambos casos, la “línea” entre el artista y el público es algo más que metafórica. Claro que en ambos casos la línea es la parte visible de la obra. Y sin embargo, también en ambos casos, el curador o la curadora poseen una virtud que deberíamos ponderar, y es el ejercicio de cierta capacidad para tornarse invisibles. En esas circunstancias no habría por qué entender el discurso curatorial como un “eructo” en mitad de una frase.

Aún así, la pregunta de Joao Ribas seguiría en pie. Sólo que yo preferiría plantearla de otra manera, ya que lo más perturbador no es que el curador pueda irrumpir en la frontera entre la obra y el público, sino que pueda representarse a sí mismo como esa frontera. La pregunta que se mantiene en pie, mientras inicio esta reflexión sobre la curaduría como (in)disciplina, es justamente esta: ¿Cuáles son las condiciones que obligan a entender al curador como figura simbólica en la que se resumen simultáneamente la capacidad de mediación, pero también la condición de frontera, o de distancia, entre la obra y el espectador?

⁹ Héctor Antón Castillo, “Un shock en el paraíso del símbolo”, en *Réplica 21*, disponible en http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/535_anton_salcedo.html.