

UNIVERSALIDAD Y VARIEDAD EN LA ESTÉTICA Y EL ARTE

Ramón Patiño Espino
José Antonio Pérez Diestre
Coordinadores



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
MMXIII



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ygnacio Martínez Laguna

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Alejandro Palma Castro

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Felipe Adrián Ríos Baeza

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de Publicaciones de la FFyL

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

Directores de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez

Coordinadora editorial

María Guadalupe Canet Cruz

Asistente de coordinación editorial

Marco Antonio Menéndez Casillas

Edición y corrección

La Aldea,

Consultoría editorial y gráfica

Diseño editorial

www.lafuente.buap.mx

Volumen 4

Universalidad y variedad

en la estética y el arte

Primera edición, 2013

© Benemérita Universidad

Autónoma de Puebla

4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-487-653-6

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN. UNIVERSALIDAD Y VARIEDAD DEL ARTE	11
<i>Ramón Patiño Espino</i> <i>José Antonio Pérez Diestre</i>	
1. EN LA BÚSQUEDA DE LOS FUNDAMENTOS UNIVERSALES DE LA ESTÉTICA Y EL ARTE	23
A LA SOMBRA DE UN MITO. PENSAR LAS RELACIONES ARTE-CIENCIA DESDE LOS NUEVOS PARADIGMAS DEL SABER	25
<i>Mayra Sánchez Medina</i>	
EL ARTE COMO SÍNTESIS DE NECESIDAD Y LIBERTAD	46
<i>Víctor Gerardo Rivas</i> <i>Edna Berenice Flores Barrios</i>	
CRÍTICA ESTÉTICA PARA LA TEORÍA DE MEDIOS	59
<i>Víctor Gerardo Rivas</i> <i>Sergio Herrera Flores</i>	
LA EXPERIENCIA DE LO SUBLIME Y LA MELANCOLÍA EN KANT	73
<i>Víctor Gerardo Rivas</i> <i>Israel García Platas</i>	
2. DE LO SACRO A LO DIGITAL. ITINERARIO DE UN ARTE EN PERMANENTE VARIACIÓN	83

REMINISCENCIAS FRANCISCANAS EN LA CATEDRAL DE TULANCINGO, HIDALGO	85
<i>José Antonio Pérez Diestre</i> <i>María Esther Pacheco Medina</i>	
INTRODUCCIÓN Y REFLEXIONES SOBRE EL ARTE SACRO CONTEMPORÁNEO	110
<i>Isabel Fraile Martín</i> <i>José Luis Camacho Gazca</i>	
CONSTRUCCIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS DE FEMINIDAD DE LA MUJER MEXICANA DURANTE EL PERIODO COLONIAL	124
<i>María del Carmen García Aguilar</i> <i>José Antonio Pérez Diestre</i> <i>Zayra Yadira Morales Díaz</i>	
LA TEXTUALIDAD EN EL JUEGO DE COMPUTADORA	134
<i>Alberto J. L. Carrillo Canán</i> <i>David Esteban Carrillo Fuchs</i>	
LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO MEYER Y LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA EN EL PASO A LA DIGITALIZACIÓN	161
<i>Alberto J. L. Carrillo Canán</i> <i>Lourdes Gómez Mendoza</i>	
3. QUEHACER DIVERSO E IMPACTO MÚLTIPLE DE LAS INSTITUCIONES DEL ARTE	181
LA CURADURÍA TRADICIONAL Y EL VALOR ARTÍSTICO	183
<i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>Isabel Fraile Martín</i> <i>Carolina Nieto Ruiz</i>	

HACIA UNA CURADURÍA ARTÍSTICA <i>Isabel Fraile Martín</i> <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>Carolina Nieto Ruiz</i>	197
LA FUNCIÓN EDUCATIVA DEL MUSEO, SU IMPORTANCIA Y SUS IMPLICACIONES EN LA TENDENCIA MUSEOLÓGICA ACTUAL <i>Isabel Fraile Martín</i> <i>Adriana Alonso Rivera</i>	215
LA ESPECIFICIDAD DEL MUSEO Y LA GESTIÓN DE CALIDAD. ALGUNOS PROBLEMAS E INTERROGANTES <i>Jesús Márquez Carrillo</i> <i>Jaime Gómez Prada</i>	237
CARACTERÍSTICAS Y VENTAJAS DE LOS MUSEOS VIRTUALES <i>José Antonio Pérez Diestre</i> <i>Florentina Murteza</i>	250
4. VARIACIONES SOBRE EL MISMO TEMA: OÍR, TOCAR, SENTIR, PENSAR LA MÚSICA	257
LA INDUSTRIAL CULTURAL Y SU RELACIÓN CON EL VALOR DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>Ernesto García Cabrera</i>	259
MARIO LAVISTA Y LA VANGUARDIA MUSICAL <i>Gerardo de la Fuente Lora</i> <i>Cristhian Rosete Machorro</i>	267

EL ROCK PROGRESIVO COMO UN CASO DE EVOLUCIÓN CULTURAL	276
<i>Ramón Patiño Espino</i> <i>Juan Carlos Cortés Stefanoni</i>	
APROXIMACIONES A LA OBRA DE LEO BROUWER	284
<i>Ramón Patiño Espino</i> <i>Manuel Espinás Valdés</i>	

HACIA UNA CURADURÍA ARTÍSTICA

*Isabel Fraile Martín*¹
*José Ramón Fabelo Corzo*²
*Carolina Nieto Ruiz*³

Cuando en el ámbito artístico y museológico nos referimos a las prácticas curatoriales contemporáneas entendemos, por un lado, a los ámbitos de la curaduría tradicional que aún siguen estando vigentes, con aspectos que enriquecen fielmente a la historia del arte; y, por otro, a aquellos que comprenden lo que conocemos por curaduría experimental. Pero el hecho de hablar de este término, el de curaduría experimental, trae consigo un problema, puesto que podría englobar muchos tipos de prácticas curatoriales contemporáneas cuya característica común es simplemente no estar alineadas a las funciones museísticas con las que fue creada la curaduría; las cuales son, en esencia, conservar, investigar y exhibir.

Todo ello porque partimos de la base etimológica de que *experimental* implica básicamente experiencia y prueba.⁴ Bajo esta consideración entran ejemplos como la primera exposición que permitió Hans Ulrich Obrist a los 23 años en la cocina de su apartamento universitario en St. Gallen, Suiza. En ella sus amigos artistas Fischli/Weiss, Hans-Peter Feldmann, Richard Wentworth y Christian Boltanski se apropiaron del espacio y colocaron las obras a su decisión por tres meses. Fue Wentworth quien nombró *World Soup* a esta exhibición que contó con tan sólo veintinueve visitantes,⁵ no siendo este hecho un obstáculo para considerar a este evento como un caso singular, entre otros tantos eventos parecidos, en los que las obras se exponen sin más afán que cumplir

¹ Profesora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

⁴ Raimundo de Miguel, "experimental", *Nuevo diccionario. Latino-Español Etimológico*, p. 250.

⁵ Hans Ulrich Obrist, entrevistado por Andrew Littlejohn, "The Art of Displaying Art". En: http://www.swissinfo.ch/eng/culture/The_art_of_displaying_art.html?cid=7647770, (último acceso: 30 de septiembre de 2011).

la necesidad esencial de ser exhibidas y de ser vistas. Boris Groys señala precisamente esto, que es el deseo de ser visto (*will to visualization*) lo que constituye y guía al arte.⁶ Otro ejemplo cercano de este tipo de exhibiciones son las actividades de curaduría que realizó el colectivo poblano denominado *Laalvaca* en los inicios de la primera década del siglo XXI, donde, en palabras de su fundador, Gustavo Ramírez: “en el inicio de Laalvaca no planeábamos nuestras curadurías”, sólo respondían a la misión de darle la oportunidad a artistas jóvenes de mostrar sus obras con libertad de uso del espacio.⁷

Sin embargo, bajo la misma consideración de curaduría experimental entran otros ejemplos mucho más estructurados, como los que se dan en la exposición *Utopía Station* que el mismo Hans Ulrich Obrist organizó en el 2003 junto con Molly Nesbit y Rirkrit Tiravanija para la Bienal de Venecia. En esta ocasión, los curadores decidieron que, en lugar de ilustrar fielmente a la historia del arte, ilustrarían su postura sobre la utopía.⁸ Precisamente son este último tipo de curadurías “experimentales” las que nos interesan, aquellas prácticas curatoriales que utilizan a las obras como ilustraciones de conceptos.

Conviene ahora que hagamos un poco de historia para adentrarnos en el origen de lo que conocemos como curaduría experimental, teniendo en cuenta que, aunque suene a un concepto muy moderno, es, en realidad, una tipología museográfica que inició en la década de los años sesenta gracias a la intervención del primer curador independiente, Harald Szeemann. En el caso de México, esta nueva práctica se comenzó a incorporar a partir de 1991, cuando un nutrido grupo de artífices, entre los que destacan Karen Cordero, Olivier Debroyse, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz, se reúnen en mayo de 1991 para conformar lo que ellos mismos denominaron *Curare. Espacio crítico para las artes*: “un taller de investigación y un espacio de exposición plural y crítico, enfocado a las artes visuales en su más amplia acepción”. Esta asociación fue seguida por Teratoma, A.C. (2000-2008) a finales de la década de los noventa, y que, apuntalado por Cuauhtémoc Medina, Eduardo Abaroa,

⁶ Boris Groys, “On curatorship”, *Art Power*, p. 46.

⁷ Gustavo Ramírez, conferencia en el Seminario Permanente de Apreciación y Crítica de Arte.

⁸ “Utopía Station”. En: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/index.html> (último acceso: 3 de noviembre de 2011).

Ery Cámara, Joshua Decter, Beverly Adams, Olivier Debroise y Graciela Schmilchuk, se ha dedicado desde el 2003, entre otras cosas, a formar curadores independientes “experimentales”.⁹

Alrededor de la práctica de curar una exposición utilizando a las obras como ilustraciones de conceptos extraartísticos, han surgido en Occidente una serie de discusiones desde 1990, que se tensan alrededor de la posible artísticidad de la práctica. Un tema sumamente interesante que ha despertado el interés investigativo de diversos sectores, entre cuyas hipótesis podemos destacar la visión de tres posturas diferentes. Son las siguientes:

La *primera* está en contra de la legitimación de estas prácticas como curaduría. Esta tendencia está impulsada, principalmente, por los curadores emergidos del museo ilustrado que reclaman y desarrollan una fuerte base de historia del arte. Ellos establecen que la misión de la curaduría es ser un mediador entre la obra y el público, para un mayor entendimiento de ésta, y no debe de usarse como ilustración de un discurso que no cumpla este fin. Como ejemplo de ello tenemos que, en julio del 2002, en la ciudad de Buenos Aires, se realizó una mesa redonda con curadores y críticos de arte. El nombre del evento fue “Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?”.¹⁰ En él la curadora argentina del Malba-Colección Costantini, Victoria Noorthoorn, afirmó que la curaduría no es arte, ni tiene por qué presumirse de serlo. Su postura va más hacia la curaduría como mediación entre el artista y el público en el ámbito institucional. Compartiendo esta noción otro curador argentino, Andrés Duprat, considera que el trabajo del curador debe dar sentido a la obra siendo prácticamente invisible. Igualmente, rechaza la proliferación de curadores y en especial desestima que los artistas funjan como curadores.

La *segunda* postura está en contra de la legitimación de esta práctica como obra artística. Esta tendencia viene principalmente por parte de los artistas que rechazan que su obra sea presentada como parte de la metaobra de un curador. Un ejemplo de ello es el artista plástico Anton Vidokle, quien en su artículo “¿Arte sin artistas?” señala que la creación de exhibiciones no debería ser una justificación para que el trabajo de

⁹ Ingrid Suckaer, “Laberintos y sinergias: la curaduría y la crítica de arte. Maneras de legitimar el discurso”, Ponencia presentada el 8 de noviembre de 2008, Jornadas de Crítica de Arte AICA 2008.

¹⁰ “Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?”. En: <http://www.arteamerica.cu/3/dossier/varios.htm> (último acceso: 8 de diciembre de 2010).

los curadores suplante al de los artistas, ni una afirmación de las proclamações de autoría que presentan a los artistas y sus obras como meros actores y utilería para ilustrar conceptos curatoriales.¹¹

La *tercera* teoría se manifiesta a favor de concebir estas prácticas contemporáneas como curaduría y como obras de arte. Bajo esta postura están principalmente sus productores, que se han llegado a nombrar “curadores-artistas”. Muchos de ellos trabajan en colectivos y abogan por la posibilidad de presentar la obra de varios artistas bajo un discurso propio, que no habla de las obras. Muchos de estos curadores son filósofos, antropólogos, sociólogos, comunicólogos, artistas, periodistas, o historiadores de arte, entre otras posibilidades —de hecho Hans Ulrich Obrist no estudió historia del arte, sino sociología, ciencias políticas y economía—.¹² Un ejemplo de esta propuesta está publicado en la revista *Artlies*, donde se dio a conocer en su número 59 del otoño de 2008, dedicado en su totalidad a la curaduría contemporánea. El volumen llevó el título *Death of the Curator* y en él se vierten las opiniones de los curadores Jens Hoffmann y Julieta Aranda, quienes discuten la indefinida frontera entre arte y curaduría, así como la que hay entre curador y artista, lo que consiguen gracias a su propia experiencia como creadores de exposiciones.¹³

Con todos estos antecedentes, el presente artículo pretende mostrar la razón por la que la curaduría experimental, heredera de la ruptura de Szeemann —la cual utiliza a la obra de arte como ilustración de un concepto del curador—, puede ser considerada una práctica artística bajo la mira de teorías del arte contemporáneo. Para ello es necesario presentar, aunque sea brevemente, en primer lugar una genealogía de la curaduría experimental para, posteriormente, mostrar su semejanza con las producciones artísticas contemporáneas en tanto a su relación con el espectador y su vínculo con los contextos sociales extraartísticos.

1. Genealogía de la curaduría experimental

La curaduría tradicional, tras un estudio minucioso sobre ciertos tipos de obras, las selecciona, las ordena y las exhibe, de tal modo que el es-

¹¹ Anton Vidokle, “Art Without Artists”. En: <http://www.e-flux.com/journal/view/136> (último acceso: 25 de noviembre de 2011).

¹² Hans Ulrich Obrist, entrevistado por Ingo Nierman, en April Elizabeth Alamm (edit.), *Everything You Always Wanted to Know About Curating/But Were Afraid to Ask*, p. 38.

¹³ Jens Hoffmann y Julieta Aranda, “Art as Curating≠Curating as Art”. En: <http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=1> (último acceso: 16 de agosto de 2010).

pectador pueda entender cierto aspecto de cada una de ellas y del estilo que proponen en conjunto. Desde esta noción, se puede inferir que las obras se conciben como autónomas y llenas de significación apreciable de una mejor manera para los cultivados curadores, que tienen la misión de hacerla evidente para el público. El centro de esta visión es la obra como encarnación del arte o más hegelianamente, de un espíritu que hay que entender y aprehender. La concepción tradicional de la curaduría viene desde el siglo XVIII y XIX, donde el arte, a través de la institución museística, debía llevar al pueblo a la Ilustración. Al llegar el siglo XX, esta concepción tuvo fracturas, ya que surgieron diferentes posibilidades estéticas, que cada vez eran más ramificadas y complejas. En primer lugar, las vanguardias trajeron una ruptura hacia la sensibilidad del arte bello, puesto que vinieron desde su producción a cuestionar al arte canónico y, como dice Arthur Danto, a buscar el “verdadero” arte.¹⁴ Las obras de arte comenzaron a salirse del museo, empezaron a romper cánones estéticos, a experimentar con la plástica la artísticidad misma. Por tanto, comenzaron a trabajar fuera de las instituciones, que no las reconocerían sino hasta tiempo después. Al respecto, Gianni Vattimo señala que:

[Una] herencia de las vanguardias históricas [fue] la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galena de pintura, el museo, el libro.¹⁵

Sería interesante detenernos en este punto para recordar que fue Dadá, precisamente, quien dio la primera pauta de la curaduría experimental a través de *La Primera Misa Internacional de Dadá*, organizada en 1920 en la Burchard Galerie de Berlín por George Grosz, Raoul Hausmann y Johon Heartfield. Esta ceremonia reunía 174 producciones dadaístas, creadas en diversos géneros y estilos, en el tono característico del radicalismo político de este grupo berlinés: grandes pancartas, *collages*, grabaciones sonoras, fotomontajes, cojines dadaístas y, sobrevolando la sala principal, un ángel prusiano: un cerdo vestido de uniforme. La exposición constituía

¹⁴ Arthur Danto, *Después del Fin del Arte*, p. 50.

¹⁵ Gianni Vattimo, *El fin de la Modernidad*, p. 51.

una verdadera puesta en escena caótica y anticonvencional, generada por un espíritu provocador y de estética subversiva.¹⁶ Esta muestra no era una mera instalación ecléctica, pues las obras dentro de ella tenían autonomía propia, una unidad en sí mismas, pero no era una curaduría tradicional, porque buscaba fuera del museo algo más que una posibilidad para entender las obras en su autonomía o en su relación con la historia del arte. Buscaba, en su conjunto, dar un discurso en contra del sistema político alemán de la posguerra.

Después de las vanguardias, los años sesenta son recordados como una década de explosión de manifestaciones artísticas que ya no perseguían la búsqueda del arte en el medio, sino la experiencia misma. En palabras de Fredric Jameson, se buscaba la abolición de la frontera y la distinción entre ficción y realidad, entre el arte y la vida.¹⁷ El artista fue liberado de los medios de expresión conocidos, para crear otros nuevos y, a su vez, el espectador fue liberado de su pasividad agónica para que él sea el creador mismo y logre darle sentido al arte. Christian Rattemeyer señala que en la década entre 1959 y 1969 el arte contemporáneo había probado casi cada límite y redefinido casi cada relación existente entre el artista y la audiencia, el material y la obra terminada, la idea y la ejecución, así como el objeto y el contexto circundante. El arte pop, el Fluxus, el minimalismo y posminimalismo, el arte conceptual, el arte de la tierra y el arte povera transformaron el discurso sobre la naturaleza del arte y sus materiales, cuestionando cómo y por quién puede ser hecha una obra de arte, dónde existe una obra de arte y hasta si necesita existir físicamente o no.¹⁸

Las obras de arte se volcaron no hacia sí mismas o hacia los artistas, sino hacia fuera, hacia el espectador, hacia la sociedad, hacia el mundo. Fue justo en esta ruptura de los años sesenta cuando apareció el siguiente y definitivo germen de la curaduría experimental: Harald Szeemann. Él reconoció que su propuesta no se alineaba con la curaduría tradicional y por ello se autodenominaba *exhibition maker*; su labor consistía en agrupar obras de arte, elaborando discursos muy distantes de las significaciones individuales de las obras. Al hacerlo transfirió al espacio exhibitivo la posibilidad de ser un lugar de producción artística, y con ello también modi-

¹⁶ María Bolaños, "Dadá, la exposición como provocación", *La memoria del mundo*, p. 118.

¹⁷ Fredric Jameson, "End of Art or End of History", *The Cultural Turn / Selected Writings of Postmodernism*, p. 75.

¹⁸ Christian Rattemeyer, "'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form 1969'", *Exhibing the New Art*, p. 14.

ficó la relación entre el curador y el artista. En particular, él mostró que la práctica curatorial puede ser una forma de arte en sí misma; de aquí que Daniel Buren, en el espacio de Documenta 5, haya percibido a Harald Szeemann como un “superartista”.¹⁹

1.1 Szeemann y su herencia curatorial

El crítico David Levi-Strauss considera a Szeemann como el Duchamp de las prácticas curatoriales contemporáneas.²⁰ Debido a que rompió con toda la concepción de lo que es un curador, de sus paradigmas y de su labor como mediador, convirtiéndose ahora en una especie de artista, cuyo medio era la apropiación de otras obras.

De hecho, en lugar del título de *Kurator* (curador en alemán), Szeemann prefería que lo llamaran *Ausstellungsmacher*, que en inglés se traduce como *exhibition maker*, y en español sería *creador de exposiciones*. Szeemann se identificaba más con esa definición, porque él era consciente de la ruptura en la concepción tradicional de curador que implicaban tanto las propuestas como la producción y el consumo generado de sus exhibiciones.

Por su parte, Bolaños señala que Szeemann inició el espíritu creativo de la curaduría de los últimos treinta años, y que ésta se caracteriza por su independencia y pluridisciplinariedad.²¹ De una manera general, puede considerarse, por lo tanto, que los trabajos de Szeemann son exposiciones en las cuales las obras se vinculaban, en inusuales yuxtaposiciones, a un eje temático transdisciplinario, que tienen relación con la complejidad del mundo tanto dentro como fuera del arte. Bolaños añade que sus proyectos “son exposiciones temáticas comprometidas con un fuerte sentido utópico, que constituyen en sí mismas obras de arte y una apasionada aventura intelectual”.²²

Otro de los logros que se le atribuyen a Szeemann fue que comenzó a experimentar con exposiciones fuera del marco de los museos. En ellos buscaba crear presentaciones que fueran “poemas en el espacio”. Creía que no sólo el arte era espiritual, sino que también las exposiciones lo eran y, por ello, tenían el poder de conjurar formas alternativas de organi-

¹⁹ Florence Derieux, “Introduction”, *Harald Szeemann, Individual Methodology*, p. 16.

²⁰ David Levi-Strauss, “The Bias of the World Curating After Szeemann & Hopps”. En: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1> (último acceso: 15 de agosto de 2010).

²¹ María Bolaños, *op. cit.*, p. 374.

²² *Idem.*

zación social. Szeemann no sólo trascendió los límites de la curaduría tradicional, sino que borró la frontera entre el curador y el artista. Posibilitó la emergencia de un curador creativo; y con ello la aparición de la figura del curador-artista y del artista-curador, del curador como metaartista.²³ Figura de la cual, hoy en día, se jacta la curaduría experimental.

David Levi-Strauss afirma que cuando los curadores experimentales jóvenes imaginan lo que es posible, lo que están imaginando es —lo sepan o no— alguna versión de la propuesta de Szeemann. Si bien este curador fue un renegado, lo cierto es que logró volverse no sólo importante, sino también indispensable para las instituciones del mundo del arte. Lo hizo a través de su fuerza creadora, habilidad, inteligencia, suerte y gran esfuerzo. Sin dejar a un lado un entendimiento de la importancia de la independencia de los prejuicios institucionales, un agudo sentido de la historia, la voluntad de asumir continuamente riesgos intelectuales, estéticos y conceptuales, y una curiosidad inagotable, especialmente respecto de la forma en que actúan los artistas.²⁴ Por todo esto, Szeemann se convirtió en el mentor de renombrados curadores actuales, entre los que destacan Jens Hoffman, Julieta Aranda, Hans Ulrich Obrist.²⁵

Harald Szeemann se convierte así en el iniciador de la curaduría experimental, pero esto fue posible por estar inmerso en un contexto histórico-cultural idóneo que le permitió hacerlo. Parte de estas condiciones vienen dadas por las influencias que tuvo a finales de los años sesenta, una época en la que, en primer lugar, se produce un espíritu de ruptura con el canon de las vanguardias, especialmente de los dadás, a quienes el propio Szeemann retomaba en sus exposiciones. En un segundo momento hay que tener en cuenta la nueva visión de la crítica curatorial, que hizo evidente la importancia del espacio exhibitivo como portador ideológico y activo en el proceso de interpretación e interacción con el público. Otro aspecto importante se produce con la pérdida del relato histórico que posibilitaba la apropiación de obras para resignificarlas. En cuarto y último lugar, debemos tener presente que en este periodo se desarrolla la crisis del museo, que fue la que permitió sacar las exposiciones de la institución y, paralelamente, seguir funcionando bajo la autoridad

²³ George Alexander y Tristan Sharp, *1971 Harald Szeemann*, p. 5.

²⁴ David Levi-Strauss, *op. cit.*

²⁵ Hans Ulrich Obrist fue nombrado en 2009 como la figura más influyente del mundo del arte en la revista *ArtReview*, y en el 2010 fue nombrado la segunda.

del curador ante los espectadores y la crítica, como una tradicional exposición de obras de arte.

Podemos decir que el *curador experimental* surgió con el *Ausstellungsmacher* de Szeemann, expulsado de la institución museística, pero que encontró su lugar de enunciación por sí mismo independientemente de ella y logró mantener la autoridad que la figura del curador le heredó desde dos siglos atrás, cuando se insertó en el museo.

Desde los ochenta, el desarrollo práctico de la curaduría experimental se ha incrementado, así como también lo han hecho las discusiones entre el papel del curador y el del curador-artista. Según Charlesworth, por ejemplo, la práctica de la curaduría experimental ha aumentado por diferentes motivos, entre los que destaca el hecho de que la figura del curador independiente permitió a la curaduría separarse del canon tradicional y, a la vez, ser incorporados por la institución extramuseística expandida por las bienales. Por otro lado, considera que las exposiciones a gran escala adquirieron importancia en el ámbito cultural y los curadores insertos en ellas adquirieron tanta o más visibilidad y prestigio que los artistas. En otro orden, Charlesworth manifiesta la aceptación de la curaduría experimental como una forma de expresión artística que promueve la autorreflexión por parte del espectador. Un último punto a destacar por el autor se detiene en el involucramiento que se da entre los artistas y los curadores con una forma de expresión más comprometida con la sociedad, así como la crítica que hacen hacia las posiciones artísticas ortodoxas y del mercado del arte. Esto fue muy aceptado entre el público y la crítica, promoviendo su financiamiento por parte de instituciones gubernamentales y permitiendo la incorporación de curadores que no eran parte del mundo del arte. A partir de ahora serían expertos en otras disciplinas los que se adscribieran a la práctica curatorial-artística que estuviera socialmente comprometida.²⁶

Charlesworth señala también que hay toda una discusión alrededor de la artísticidad de la curaduría experimental. Hay una preocupación latente que se mantiene por la tensión que se produce entre la herencia tradicional de la museología y la capacidad de manifestación ideológica de la exhibición, así como el poder que tiene el curador y de qué forma lo usa para legitimar la obra o legitimar su discurso con la obra; finalmen-

²⁶ J. J. Charlesworth, "Curating Doubt". En: Judith Rugg (edit.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, pp. 92-99.

te la ambigüedad práctica y conceptual que se produce debido a que la curaduría experimental puede ser abordada como un acto de autoridad o como el producto de un artista en lugar de un curador.

El mismo autor afirma que hay una falta de delimitación de la función del curador y del artista; es precisamente esta circunstancia la que genera una nebulosa entre la figura del curador como autor de exposiciones, como curador-artista, como metaartista o como ninguna de las anteriores. Hay una tendencia a generar un consenso que defina la curaduría contemporánea. Pero no todas las prácticas curatoriales contemporáneas son experimentales, y éstas últimas generan tensión cuando se contraponen o evalúan como tradicionales.

2. La artisticidad de la curaduría experimental

Un ejemplo mexicano de una práctica curatorial experimental de la herencia de Szeemann es el Proyecto Frontera. Esbozo para la creación de una sociedad del futuro (2006), realizado por el Laboratorio Curatorial 060. Todo un ambicioso proyecto que los propios creadores definen como:

Un proyecto experimental que opera sobre todo en un plano simbólico abriendo preguntas que es pertinente a las aún inexploradas posibilidades del arte contemporáneo. Frontera Corozal —un pequeño y desconocido pueblo mexicano en Chiapas, colindando con Guatemala por el Río Usamacinta— es tomado aquí como un punto de inicio. Crear una serie de intervenciones artísticas en el lugar es en parte una excusa para abrir un urgente diálogo sobre las fronteras en general. Haciéndolo desde la frontera sur de México —esa frontera olvidada— es un gesto político en sí mismo.

Pero el proyecto frontera también explora la manera en que la vida pública de la comunidad puede ser alterada a través del arte contemporáneo, creando diferentes perspectivas en el mismo lugar, y de esa manera alternando el pasivo papel convencional del aparato cultural —normalmente concebido simplemente como un “proveedor” de significado.²⁷

Veinte artistas, tanto mexicanos como internacionales, fueron involucrados en la exhibición “efímera y dinámica” que concentró la producción y

²⁷ Laboratorio Curatorial 060, “Frontera. Esbozo para la creación de una sociedad del futuro”. En: http://lc060.org/lc060_f5.html (último acceso: 15 de febrero de 2010).

presentación de piezas en tres sesiones diferentes: del 8 al 23 de enero de 2006, la primera, en el mes marzo la segunda y en fechas subsiguientes la tercera y última.²⁸ La curaduría realizada para la exhibición de este evento fue reconocida como una obra artística y de hecho ganó, en el 2008, el premio “The Best Art Practice Award”.²⁹ Asimismo, en una entrevista realizada a Gabriella Gomez-Mont, fundadora del colectivo, agregaba que el artista guatemalteco Aníbal López dijo al llegar a montar su trabajo: “creí que venía a hacer una obra, no a ser una obra”.³⁰

A pesar de las grandes discusiones sobre la artisticidad de la curaduría experimental heredada de Szeemann, es un hecho que estas prácticas curatoriales hoy día se muestran, se consumen y hasta se legitiman como arte. Esta sección intenta justificar que esto ha ocurrido debido a que dichas prácticas se han insertado en las mismas propuestas estéticas del arte a partir de los años sesenta. Tanto en la teoría como en la producción del arte se ha hecho hincapié en la relación entre la obra y el espectador, tanto en la corporalidad como en la interpretación, así como en la relación entre la obra y otros elementos sociales extraartísticos. Lo que se presenta a continuación son las características que tienen estas prácticas curatoriales, las cuales se acercan mucho a elementos latentes en el arte contemporáneo.

2.1 *La incorporación de un espectador participante*

Adolfo Sánchez Vázquez señala que las propuestas teóricas que abordan a la recepción de la obra de arte en la segunda mitad del siglo XX generaron una conciencia del espectador. La estética de la recepción propone que lo producido por el autor sólo es obra de arte por la concreción que el receptor lleva a cabo sobre ella, las posibilidades que la obra ofrece como texto y su vínculo con el horizonte social y cultural que el receptor tenga.³¹

a) *Interpretación.* A partir de los años sesenta, los teóricos del arte dan cuenta de que el espectador comienza a tomar terreno en la producción de expresiones artísticas, requiriendo su participación. De esta conciencia del espectador-participante, en medio de una década de obras que

²⁸ *Ídem.*

²⁹ “Art Project Frontera Wins an Important Award in 2008”. En: <http://www.princeclausfund.org/en/activities/art-project-frontera-that-was-supported-by-the-prince-claus-fund-in-2006-wins-an-important-award-in-2008.html>, (último acceso: 15 de febrero de 2010).

³⁰ Gabriella Gómez Mont, fundadora del Laboratorio Curatorial 060, [Entrevista presencial].

³¹ Adolfo Sánchez Vázquez, “De la estética de la recepción a la estética de la participación”, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, p. 10.

requerían un espectador en su proceso, como los *happenings* y los *performance*, surgieron textos como *Obra abierta* de Umberto Eco (1963) y *La muerte del autor* del estructuralista Roland Barthes (1968). La primera afirma que toda obra de arte requiere ser “cerrada” o interpretada por el espectador. Sin embargo, dependiendo del nivel de participación que la obra requiere puede ser hasta una “obra en movimiento”, es decir, una obra que requiera ser modificada o intervenida por el espectador para su concreción.³² Por otra parte, Barthes reivindica al lector, quien es el que recoge y realiza el texto al interpretarlo.³³ Como dice Boris Groys, el deseo de ser visto es la esencia del arte y la ha guiado a lo largo de su historia.³⁴ Por tanto, desde sus inicios la curaduría tradicional se ha preocupado por mostrar a las obras y esto implica considerar a un público. George Dickie es muy claro al decir que el presentador es quien une al artista y al público del mundo del arte al mostrar la obra.³⁵ Sin embargo, las prácticas curatoriales heredadas de Szeemann van más allá; no sólo es pensada para ser apreciada por un espectador, sino que lo requiere, lo involucra, lo incorpora, exigiéndole que vincule aquello que interpreta en la exposición y aquel discurso que se le comunica con su entorno, su realidad exterior, consigo mismo, con su sociedad.

b) *Teatralidad*. Por otra parte, está la incorporación de este espectador-participante con la conciencia de su cuerpo. A partir de los años sesenta y setenta, las prácticas artísticas incorporaban una conciencia de la corporalidad con la que se experimentan. Michel Fried se da cuenta, en 1974, de un cambio de sensibilidad en el arte contemporáneo a través de la obra de arte minimalista de Tony Caro. Un cambio que después de treinta años sigue vigente. Para Fried, las obras minimalistas en particular y el arte contemporáneo en general, dejaron atrás la lucha anti-objetual (figurativa) del modernismo y el valor absoluto de la obra en sí misma, para retomar una segunda forma de objetualidad, una *teatralidad* que se da en el sustrato, en la forma del objeto y la manera en cómo se relaciona con el cuerpo del espectador que participa de él. Como características de esta teatralidad, no podemos dejar de destacar que la obra depende del espectador, pues está incompleta sin él. Por otro lado, la

³² Umberto Eco, *Obra abierta*, pp. 32-45.

³³ Roland Barthes, “La muerte del autor”. En: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletra-delescriba/n51/articulo-4.html> (último acceso: 28 de julio de 2011).

³⁴ Boris Groys, *op. cit.*, p. 46.

³⁵ George Dickie, *El círculo del arte*, p. 76.

obra pone al espectador en situación, donde la obra requiere una participación corporal del espectador, usa el espacio y la luz como elementos propios; además, necesita que el espectador sepa que está frente a una obra de arte, a un artefacto, pero al mismo tiempo debe tomarla en serio para producir un distanciamiento que permita la situación. Hay que tener en cuenta, para ello, que las obras se presentan en un escenario y que cada una de ellas tiene un interior que se conecta directamente con el espectador. Tiene, además de todo, una temporalidad que se experimenta en el instante en que convive en situación con el espectador.³⁶ Estas características están presentes en las instalaciones artísticas que se han hecho cada vez más recurrentes en el arte contemporáneo, así como en las prácticas curatoriales experimentales de las que hablamos: dependen del espectador que las experimenta con su cuerpo al recorrer la exhibición; utiliza el espacio y la luz como elementos internos; pone al espectador en una situación sobre la que gira el discurso curatorial; se experimenta en la instantaneidad de su relación con el espectador; la espiritualidad o conflicto interior de la curaduría es este mismo discurso que el espectador debe abstraer y vincular consigo mismo y con su entorno sociohistórico del que se evoca en la situación.

2.2 La relacionalidad en el arte

En 1998, Nicolás Bourriaud, crítico y curador de arte, reflexiona sobre recurrentes prácticas artísticas de la década de 1990 y propone que la categoría de *arte relacional* se refiere a: “un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo”.³⁷

En su obra *Estética relacional* afirma los siguientes puntos: si bien todas las obras de la historia del arte tienen un componente social, en el arte contemporáneo su relación con el campo social es su criterio principal, de él surge y a él se dirige ya sea para mostrar un modo de experiencia social o para intervenirlo. De igual manera, el arte relacional es un medio de vinculación social, relaciona a la obra con otras, con el espectador, con el productor y con el mundo. Aunado a ello, la

³⁶ Michel Fried, *Arte y objetualidad, ensayos y reseñas*, pp. 72-95.

³⁷ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, p. 142.

forma misma de la obra contemporánea es, más allá de su materialidad, una amalgama dinámica de relaciones sociales. Bourriaud agrega que la obra de un artista toma el estatuto de un conjunto de unidades. Por otra parte, la intersubjetividad es la esencia de la práctica artística contemporánea, donde la comunicación humana se propicia dentro de un campo alternativo a las zonas de comunicación impuestas. Finalmente, la relación participante del espectador con la obra de arte es un elemento constante en la producción de la obra. Dicha producción toma en cuenta la relación de la obra con el público y de éste con su mundo social a través de la obra misma.

J. J. Charlesworth había dicho que a las prácticas curatoriales experimentales, abordadas en este artículo, ya se les ha vinculado con la propuesta de estética relacional de Nicolas Bourriaud³⁸ por su vínculo social. La práctica curatorial experimental es íntegramente parte de estas prácticas artísticas con auge en los noventa, ya que surge incorporando, desde su proyección y producción, al espectador, a quien se le pide una participación, no sólo para recorrer con su cuerpo la exposición, sino para vincular la exposición con el contexto global de la complejidad social en general. Por otra parte, la materialidad no funge como fin, sino como medio, y en el caso de la curaduría experimental se convierte en la organización y presentación de las obras mismas que vinculan relaciones sociales e intersubjetivas. La forma misma de la curaduría experimental es el discurso relacional bajo el que se agrupan las obras, el cual las une entre sí y las une con diversos aspectos extraartísticos. Por último, aunque posibilita el diálogo y la comunicación, siempre es alternativa a los medios de comunicación impuestos. Es decir, busca sus espacios propios donde, a través de una experimentación sensorial diferente a la de la cotidianidad, se logre la comunicación de aquello que la exhibición muestra a través de las obras que contiene. Estos espacios pueden ser instituciones artísticas, aunque también se han apropiado de otros escenarios, que no son de ámbito artístico, tal y como el Proyecto Frontera puede ilustrar.

2.3 El arte contemporáneo como práctica política

En este caso, al utilizar el término “político” lo hacemos en el sentido de Jacques Rancière, no en el gubernamental, en el de anarquismo o en el de

³⁸ J. J. Charlesworth, *op. cit.*, p. 92.

la imposición ideológica, sino en el de dar sentido al mundo que nos rodea, de hacer un cuestionamiento a la realidad a través de las prácticas sensibles.

[Tanto el arte como la política] construyen reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y se puede hacer [...] determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de espacios y ocupaciones.³⁹

Las prácticas artísticas contemporáneas, en especial aquellas relacionales, han buscado concientemente eso: modificar, transformar lo común. Éstas han dejado de ser prácticas de las de qué hablar y ver, para ser ellas las que hablan. Ahora ellas también “tienen competencia para ver y calidad para decir”.⁴⁰ La curaduría experimental se alinea a esta postura política al proponer cambios a través de sus cuestionamientos. Ha rebatido a la institución artística, al salirse del canon de la curaduría tradicional; la autonomía de la obra de arte, por resignificarla al relacionarla con otras y hacerla parte de un discurso mayor; la sociedad, al enfrentar al espectador con reflexiones y temas sociales complejos extraartísticos que acontecen en un mundo globalizado, mercantilista, despilfarrador, polarizado y con una fuerte cultura de masas.

Conclusiones

En definitiva, aunque apreciamos que la curaduría tradicional sigue estando vigente, en este artículo se intenta mostrar que desde la década de los sesenta hay una práctica curatorial alternativa y que, además de ello, ésta se produce y consume como una propuesta artística, ya que su práctica coincide con las propuestas estético-artísticas que hablan sobre el arte contemporáneo, y que incluyen la participación, la teatralidad, la relacionariedad y la política. Por lo tanto, a pesar de que esta práctica en sus inicios fue expulsada de la institución, puesto que eso fue lo que le ocurrió en la Kunsthalle de Berna en 1969, hoy día ha sido reincorporada a la institución como una práctica artística en su conjunto, sin dejar de haber manifestaciones que continúan criticando a la misma institución museí-

³⁹ Jacques Rancière, “La división de lo sensible”, *Jacques Rancière. Señas y reseñas*, pp. 18-19.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

tica. Cabe mencionar que la problemática que ha generado esta práctica radica en su materialidad, ya que este tipo de curaduría usa como medio sensible el espacio y, por otro lado, las obras artísticas físicas y completas; y lo hace con una autoría y un propósito propio, que es con el que fueron seleccionadas, ordenadas y colocadas en ese mismo espacio. Sin embargo, es cada vez más notoria la legitimación de la curaduría experimental dentro del mundo del arte, motivo por el que la figura del curador-artista se presenta como nuevo generador del sentido artístico.

Bibliografía consultada

- Alexander, George y Sharp, Tristan, *1971 Harald Szeemann*, Departamento de Programas Públicos de la Art Gallery de NSW, Australia, 2009.
- "Art Project Frontera Wins an Important Award in 2008", (Prince Claus Fund for Culture and Development). En: <http://www.princeclausfund.org/en/activities/art-project-frontera-that-was-supported-by-the-prince-claus-fund-in-2006-wins-an-important-award-in-2008.html> (último acceso: 4 de noviembre de 2011).
- Barthes, Roland, "La muerte del autor", Trad. C. Fernández Medrano. En: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo4.html> (último acceso: 12 de febrero de 2011).
- Bolaños, María (edit.), *La memoria del mundo*, Ediciones Trea, España, 2002.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- "Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?", (Debate realizado en el Auditorio de la Alianza Francesa de Argentina, julio 2002). En: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm#in> (último acceso: 30 de septiembre de 2011).
- Danto, Arthur, *Después del Fin del Arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Derieux, Florence (edit.), *Harald Szeemann, Individual Methodology*, JRP Ringier Kunstverla AG, Zurich, 2007.
- De Miguel, Raimundo, *Nuevo diccionario Latino-Español Etimológico*, Visor Libros, Madrid, 1897.
- Dickie, George, *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Planeta-Angostini, Argentina, 1992.

- Fried, Michel, *Arte y objetualidad, ensayos y reseñas*, Editorial Machado, 2004.
- Gómez-Mont, Gabriella, [Entrevista presencial], México D.F., 28 de abril de 2011.
- Groys, Boris, *Art Power*, MIT Press, Estados Unidos, 2008.
- Hoffmann, Jens y Aranda, Julieta, "Art as Curating≠Curating as Art", *Artlies*, No. 59, Otoño 2008. En: <http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=1> (último acceso: 10 de agosto de 2010).
- Jameson, Fredric, *The Cultural Turn/Selected Writings of Postmodernism 1983-1988*, Editorial Verso, Reino Unido, 1998.
- Rugg, Judith (edit.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- Laboratorio Curatorial 060. "Frontera. Esbozo para la creación de una sociedad del futuro". En: http://lc060.org/lc060_f5.html (último acceso: 13 de enero de 2012).
- Lamm, April Elizabeth (edit.), *Everything You Always Wanted to Know About Curating /But Were Afraid to Ask*, Sternberg Press, Nueva York, 2011.
- Levi-Strauss, David, "The Bias of the World Curating after Szeemann & Hopps", *Artlies*, No. 59, Otoño 2008, Versión en línea: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1> (último acceso: 15 de agosto de 2010).
- Marchán Fiz, Simón, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.
- Obrist, Hans Ulrich, Entrevistado por Andrew Littlejohn en "The art of displaying art", (6 de noviembre de 2009). En: http://www.swissinfo.ch/eng/culture/The_art_of_displaying_art.html?cid=7647770 (último acceso: 30 de septiembre de 2011).
- Ramírez, Gustavo, conferencia en el Seminario Permanente de Apreciación y Crítica de Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 14 de octubre de 2011.
- Rancière, Jacques, "La división de lo sensible", *Jacques Rancière. Señas y reseñas*, Centro de Estudios Visuales de Chile.
- Rattemeyer, Christian, *Exhibing the New Art*, Exhibition Histories, Londres, 2010.
- Suckaer, Ingrid, "Laberintos y sinergias: la curaduría y la crítica de arte. Maneras de legitimar el discurso", Teatro Mérida, Mérida, Yucatán, Jornadas de Crítica de Arte AICA 2008. Ponencia presentada el 8 de noviembre de 2008.

“Utopia Station”, (E-Flux). En: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/index.html> (último acceso: 3 de noviembre de 2011).

Vattimo, Gianni, *El fin de la Modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1987.

Vidokle, Anton, “Art without artists”, (E-Flux, No. 16. Mayo 2010). En: <http://www.e-flux.com/journal/view/136> (último acceso: 29 de septiembre de 2011).