



◉ **Datos para citar este trabajo** ◉

Autores: José Ramón Fabelo Corzo, Isabel Fraile Martín y Carolina Nieto Ruiz

Título del trabajo: “La curaduría tradicional y el valor artístico”

En: Patiño Espino, Ramón; Pérez Diestre, José Antonio (Coordinadores). *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2013.

Páginas: pp. 183-196

ISBN: 978-607-487-653-6

Palabras clave: Curaduría, tradición, instituciones, teoría del valor artístico

◉ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente ◉

LA CURADURÍA TRADICIONAL Y EL VALOR ARTÍSTICO

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*Isabel Fraile Martín*²

*Carolina Nieto Ruiz*³

En las últimas décadas la figura del curador ha salido de tras bambalinas para ocupar un lugar preponderante en la exposición artística y, además de eso, influir en las decisiones del mundo del arte. De hecho, cada noviembre la revista *Art Review* hace un estudio de las cien personas más influyentes en el mundo del arte, llamado “The 100 Power”. En 2009, el número uno fue un curador suizo de 35 años de edad, Hans Ulrich Obrist, que brincó desde el lugar 35 en 2008. En noviembre de 2010, Ulrich sólo bajó un lugar.

Y es que las prácticas curatoriales se relacionan con el reconocimiento del valor de las obras y de los artistas. Pero, ¿cómo se inserta la curaduría dentro de los procesos de valor artístico de las obras?

Ante todo, ha de diferenciarse entre dos tipos de curaduría, así llamadas “tradicional” y “experimental”. La curaduría tradicional es aquella ligada a la concepción del museo en su acepción moderna, que tiene como finalidad básica coleccionar, conservar y exhibir, con una narrativa cerrada y ceñida al discurso instituido sobre el arte, en general, y sobre las obras que se exhiben, en particular. Por su lado, la curaduría experimental se deslinda de esta tradición para realizar proyectos que transgreden los discursos instituidos y que buscan una pluralidad interpretativa muy acorde con el contexto social en el que se realiza la exposición.⁴

Cabe señalar que la diferenciación de ambos tipos de curaduría es más relativa y flexible en la realidad que lo que los conceptos —siempre

¹ Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Profesora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

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

⁴ Esta diferenciación entre ambos tipos de curaduría se estudia más en detalle en la Tesis de Maestría en Estética y Arte “La curaduría experimental como práctica artística contemporánea”, desarrollada por los propios autores de este texto, en su calidad de asesores (los dos primeros) y de tesista (la tercera).

abstractos— pueden reflejar. No se trata de dos maneras puras e incontaminadas de hacer curaduría. En la tradicional se han ido insertando, cada vez más, elementos experimentales. En la experimental siempre se conservan, en distintas proporciones, rasgos y atributos de la tradicional. Aunque hay ruptura entre ambas, también hay continuidad.

El presente texto tiene como objetivo acercarnos conceptualmente a la *curaduría tradicional*⁵ a través de la figura del curador, así como presentar el lugar en el que ésta se inserta en el proceso de conformación y realización del valor artístico de las obras, todo ello desde la postura de la teoría pluridimensional del valor, a la que más adelante nos referiremos.

Cabe mencionar que, cuando hablamos de curador, estamos tomándolo como símil de lo que se conoce como *comisario* de exposiciones en España y como *curator* en los países angloparlantes, encargado en uno y otro caso tanto del diseño como de la gestión y difusión mediática de la exposición.

I. La curaduría tradicional

1.1 Sus inicios

Escrivá de Romaní señala que los primeros espacios de exhibición “fueron unos verdaderos almacenes de objetos amontonados, incluso las galerías italianas de escultura clásica, cuyos muros de mármol y estuco hacían que el continente se armonizase admirablemente con el contenido”.⁶

Sin embargo, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX aparecieron los museos modernos. Éstos tenían como objetivo la preservación, estudio y exhibición de obras, objetos, especímenes y documentos de interés científico, histórico o estético. Por tanto, el “amontonamiento” debió cambiar y, como señala Félix Suazo, se produjo un “desplazamiento de la museología de la vista a la museología del discurso”.⁷

⁵ Aun cuando acá nos centramos en el análisis de la curaduría tradicional, ello se hace en buena medida por contraste con la curaduría experimental.

⁶ Escrivá de Romaní, “Una tendencia expositiva, los *period rooms*”. En: María Bolaños (edit.), *La memoria del mundo*, p. 104.

⁷ Félix Suazo, “Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica”. En: <http://www.plataformadearte.net/Coloquio/FelixSuazo.htm> (último acceso: 20 de septiembre de 2010). Bajo cierta interpretación, podría decirse que lo que el autor llama “museología de la vista” es propiamente la museografía como disciplina que combina elementos y conforma coherencias “visuales” en conjunto con las obras, es decir, lo que el espectador observará en la exposición, además de las obras en sí. Y por otro lado, la llamada “museología del discurso” se refiere a la museología en sí misma, como eje rector y plan maestro del guion científico generado por el curador.

Este desplazamiento fue el origen de lo que ahora conocemos como curaduría. No sólo se había generado la necesidad de establecer pautas para la clasificación y ordenamiento de las colecciones, sino también de que éstas pudieran exponerse de manera coherente y legible.⁸ Desde este ángulo, en la historia de los museos, los componentes de la exposición —objetos, textos, accesorios de montaje, iluminación, etcétera— se transformaron en conjuntos significativos dentro de un discurso cuya tesis fue elegida por el curador.

1.2 Su discursividad

Siguiendo a Barbancho Rodríguez, la actividad curatorial tradicional implica realizar una serie de interpretaciones basadas en la línea académica de la historia del arte y presentar una tesis acerca del trabajo de un artista, de un estilo o de una escuela, o bien, poner en relación a varios de estos elementos para puntualizar sus coincidencias e influencias en referencia a épocas, territorios, materias, géneros artísticos, etcétera. De esta manera, la labor curatorial busca reducir al máximo la polisemia en la presentación de la(s) obra(s) al público. Esto se tiende a lograr con un esfuerzo creativo y de investigación sobre la base de un academicismo institucional. Tal esfuerzo es particularmente evidente en las exposiciones de arte contemporáneo,⁹ aunque, a decir verdad, la labor sincrética (investigación-creatividad) del curador es visible en todas las exposiciones, sin importar el tipo de objeto del que se trate. Todas las obras de arte, para resultar coherentes en un discurso expositivo, conllevan una investigación que sustente esa coherencia y, por otro lado, deben incluir procesos creativos que se manifiesten a la vista del espectador para que éste comprenda el mensaje, pues el curador es el transmisor del mensaje de la obra.

El curador Walter Hopps¹⁰ señaló en una entrevista que una buena curaduría del trabajo de un artista requiere una amplia y sensible comprensión de sus obras, de manera que éstas sean adecuadamente reflejadas en la exposición.¹¹ En este sentido, la curaduría tiene por objetivo ser una estructura de mediación entre el artista y el público a través de un discurs-

⁸ *Ibidem.*

⁹ Juan-Ramón Barbancho Rodríguez, "El trabajo del comisario de exposiciones". En *Periferia*, p. 153.

¹⁰ Walter Hopps es un reconocido curador, fallecido en 2005. La fundación Menil estableció el Premio Anual al Desempeño Curatorial Walter Hopps.

¹¹ David Levi Strauss, "The Bias of the World Curating After Szeemann & Hopps".

so que implica el conocimiento del artista y de la colección, así como la selección y ordenamiento de las obras que mejor reflejen al público la tesis del discurso. Una buena analogía de esto último es pensar en la curaduría como una cartografía reflexiva en el campo del arte, que traza senderos para la interpretación de las obras, los movimientos y los artistas.¹²

Sin embargo, los discursos de la curaduría tradicional son, comparativamente, más cerrados que los que ofrece, digamos, una curaduría con visos experimentales. Tienden a una conceptualización que promueve en los espectadores una interpretación más bien unificada. Independientemente de que estos últimos, a fin de cuenta, siempre puedan hacer su propia interpretación y extraer sus conclusiones personalizadas, el curador tradicional les ofrece, por lo general, una única opción interpretativa que se basa en la investigación académica y busca ser en sí misma coherente. Los discursos del curador tradicional sobre la obra, o sobre el artista, están por lo general volcados hacia el interior del mundo del arte, buscando legitimar en consonancia con él las obras seleccionadas para la exhibición. Por supuesto que para ello los curadores requieren un amplio conocimiento de ese mundo del arte y ser especialistas en el tema que se exhibe. Sólo así pueden cumplir con las expectativas de los espacios exhibitivos institucionales donde se insertan, puesto que estos espacios, a su vez, serán evaluados, a través de sus exposiciones, bajo el criterio tradicional del profesionalismo museológico.

1.3 Su institucionalidad

La *curaduría tradicional*, como lo hemos mencionado, surge con la concepción museística, con su génesis en la idea de exhibiciones permanentes. No obstante, con el paso del tiempo, cada vez fueron más recurrentes las galerías y las exposiciones temporales.

Esta tradición museística, por un lado, y la continua necesidad de gestión de exposiciones temporales, por otro, así como los movimientos laborales del mercado, generaron dos tipos de curadores tradicionales: *el curador institucional* y *el independiente*.

El *curador institucional* o *no-independiente* es aquel que forma parte del personal de una institución que funge como espacio exhibitivo —museos,

¹² Victoria Noorthoorn. "Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?". En: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm#in> (último acceso: 30 de septiembre de 2011).

galerías, fundaciones—, ya sean éstas públicas o privadas. Partiendo de las ideas de Francisco Javier Zubiar Carreño, describiremos ahora las labores de un curador inserto en un museo. Este curador o comisario puede estar a cargo de una exposición o de un departamento,¹³ dependiendo de la gestión interna del museo. Si está a cargo de una sala, se le conoce como conservador. En ambos casos, el curador constituye la cabeza científica que se sitúa al frente de la exposición, realizando, dentro del museo, las siguientes tareas:

a) Labores museográficas: la adquisición de obras para el incremento de las colecciones; la verificación en coordinación con el museógrafo del montaje de las salas; el registro y clasificación de piezas; la supervisión del mantenimiento y conservación de las piezas; informes sobre adquisiciones artísticas y bibliográficas; la cooperación con el equipo pedagógico; el apoyo, junto con el área de servicios educativos, de las actividades dirigidas al público, como lo son las publicaciones y la difusión mediática.

b) Labores de investigación: el análisis, estudio y catalogación de las piezas del museo; estudios de investigación e intercambio con investigadores; colaboración con estudiantes y público; realización de trabajos de campo.¹⁴

El otro tipo de curador tradicional es, como ya señalamos, el *independiente*. Éste no forma parte del personal de una institución, sino que es contratado por proyecto, debido a su *expertise* en algún ámbito del mundo del arte. Puede trabajar con colecciones particulares o públicas, con los coleccionistas y con los artistas. Muchas veces, además del trabajo de selección, generación de discurso y supervisión del montaje, los curadores independientes detectan lugares donde se puedan presentar los trabajos de algún artista. Amén de conseguir fondos para apoyar sus proyectos, estos curadores elaboran los catálogos y administran la información para los medios de comunicación. Es común que los curadores independientes se agrupen para formar oficinas o colectivos curatoriales, donde un mismo curador puede ser parte de varios de ellos. Un ejemplo de estas oficinas es Latitudes, una de las dos entidades curatoriales españolas más cotizadas en el mundo del arte, fundada en abril de 2005 por Max Andrews.¹⁵

¹³ En el caso de que el comisario sea el encargado de un departamento del museo, en España recibe el nombre de conservador jefe del departamento que está a su cargo.

¹⁴ Francisco Javier Zubiar Carreño, *Curso de museología*, p. 174.

¹⁵ Cfr. Gustavo Pérez Diez, "LATITUDES: El comisario es una pieza del ecosistema del mundo del arte". En: <<http://www.arteinformado.com/Noticias/1888/latitudes-el-comisario-es-una-pieza-del-ecosistema-del-mundo-del-arte/>> (último acceso: 2 de octubre de 2010).

Estos dos tipos de curadores, institucionales e independiente, no son forzosamente excluyentes. Cuauhtémoc Medina es un ejemplo de ambos: es curador asociado de Arte Latinoamericano del Tate¹⁶ y continúa con proyectos independientes.

Es importante mencionar que las labores del *curador tradicional*—institucional o independiente— deben estar de acuerdo con la política y los objetivos definidos por el museo o el espacio exhibitivo en el que se encuentra inserto, pues no debe comprometer ni la calidad ni el cuidado prestado a la conservación de las colecciones. Las exposiciones son la razón de ser del espacio y en cada exposición la imagen de la institución se pone en juego. Tanto el estilo de la presentación como el de la comunicación promueven directamente una imagen general del espacio, que es, a su vez, la manera como el museo establece y controla su relación con el público.

Los curadores tradicionales son expertos institucionalmente reconocidos en el mundo del arte, ya sea que operen dentro de una institución o de forma independiente. Siguiendo a Mari Carmen Ramírez, la curadora puertorriqueña de arte latinoamericano del Museum of Fine Arts en Houston, podemos decir que la importancia actual de la figura del curador radica en que establece el sentido y el estado del arte contemporáneo a través de su adquisición, exhibición e interpretación; aun más que los críticos y los galeristas.¹⁷ Sin embargo, los curadores están limitados por una institucionalidad establecida de la que dependen para apoyar sus esfuerzos y legitimar su trabajo. En esta institucionalidad que limita o subordina la actividad curatorial se incluyen tres aspectos: la infraestructura, las redes institucionales y el mercado del arte.

Por *infraestructura* entendemos los servicios prestados por museos, galerías o espacios alternativos; también los patrocinadores financieros, ya sean públicos o privados, así como los equipos de expertos, técnicos o profesionales, dedicados al diseño y la gestión museográfica.¹⁸ Por su parte, la *red institucional* hace referencia a la normatividad de los espacios que contiene, está ligada al academicismo, profesionalismo y cientificismo de las exposiciones, incluyendo la imagen de los espacios exhibitivos de la que ya se ha hablado. Por último, el *mercado del arte* hace

¹⁶ Tate es el nombre con el que se conoce a la galería nacional de arte británico y arte moderno en Inglaterra.

¹⁷ Mari Carmen Ramírez, "Broken Identities/Art Curators and the Politics of Cultural Representation". En: Greenberg (edit.), *Thinking About Exhibitions*, p. 15.

¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

referencia a las relaciones mercantiles de compra y venta que la referida institución protagoniza y que también tienen un papel importante en el ámbito artístico.

Aun tomando en cuenta esta dependencia, no puede obviarse el papel esencial que por sí mismo juega el curador, tanto en la creación de públicos y la proyección de los acervos, como en el proceso de comercialización de las obras, allí donde ésta tiene lugar. Y es que los curadores tradicionalmente han funcionado como árbitros del gusto y la calidad. La curaduría otorga o realza el valor de las obras y, aun cuando no sea dentro de una galería, esto impacta también económicamente en el precio del artista. Cualquier exhibición a cargo de un curador tradicional, incluso cuando sea en un museo y no en una galería, tendrá repercusiones comerciales en la medida en que le confiere cierto estatuto a la obra y a su artista.

Lawrence Alloway reconoce una especie de unidad triádica institucional —el artista-marchante-coleccionista— a la que le otorga un dominio casi monopolístico en el arte, dominio que, por supuesto, condiciona el trabajo curatorial.¹⁹ Cada uno de los integrantes de la triada tiene como centro de atención la obra de arte, atendiendo a que ésta es un producto del artista; responde a la comodidad del marchante y termina siendo posesión del coleccionista.²⁰ La triada se constituye en una alianza con el propósito de fomentar el trabajo artístico, tanto como signo cultural como en su condición de productor de objetos para el mercado. No hay duda de que el curador tradicional está a su servicio.

Esto explica por qué la curaduría tradicional continúa manteniendo discursos sobre las obras que buscan precisión y rigor interpretativo al interior del mundo del arte. “El estado altamente mercantilizado del arte contemporáneo y de las instituciones que lo sostienen han puesto al comisario al servicio de un público de élite o grupos especializados”.²¹

Por lo anterior, Alloway enlista las presiones que tiene un curador tradicional, tanto en su modalidad *institucional* como *independiente*, para mantener su actividad dentro de las zonas seguras de la legitimación de su trabajo. Estas presiones están vinculadas a las normas institucionales y al mercantilismo. Son las siguientes:

¹⁹ Este monopolio obviamente establece los límites de la interacción del arte con la sociedad.

²⁰ Cfr. Lawrence Alloway, “The Great Curatorial Dim-out”. En: Greenberg (edit.), *op. cit.*, p. 168.

²¹ *Ibidem*, p. 162.

- En el caso de artistas vivos, mantener buenas relaciones con ellos, de quienes son expertos y curan su obra, así como con sus agentes o sus marchantes.
- Cumplir con las expectativas de los coleccionistas.
- Cumplir con las expectativas de los espacios donde es contenida la exposición, que principalmente son galerías y museos.
- Cumplir con las expectativas de sus colegas curadores.
- Cumplir con las expectativas del equipo de trabajo del montaje de la exposición.²²

Dentro de las presiones que propone Alloway no se incluye tanto al público en el sentido amplio, sino, sobre todo, en el sentido de élite. No porque aquél no exista dentro de la concepción tradicional del curador, pues es indispensable pensar en el visitante que verá la exhibición, sino porque está fuera de las estructuras básicas que condicionan la labor del curador tradicional: la red institucional y el mercado. De igual forma, siguiendo a Suazo, podemos decir que la curaduría tradicional es, al mismo tiempo, un dispositivo discursivo y una tentativa valorativa que se despliega en un campo de alta conflictividad donde se superponen las exigencias institucionales, los requerimientos comunicacionales y la lógica del mercado.²³ El curador tradicional se mueve y trabaja para una élite del mundo del arte y deja por debajo la posibilidad más amplia de interpretaciones y juegos culturales que la amplitud del público del arte podría llegar a permitir, o incluso, requerir.

II. La curaduría tradicional y su relación con el valor artístico

Una vez planteadas las características de la curaduría tradicional, pasamos a analizar su relación con el valor artístico. Ello requiere, en primer término, esclarecer la perspectiva axiológica desde la que abordaremos esa relación para, después, aplicar el modelo de dicha teoría al análisis de la mencionada relación entre curaduría tradicional y valor artístico.

2.1 Teoría pluridimensional del valor artístico

Esta perspectiva teórica propuesta por José Ramón Fabelo Corzo señala que el valor no tiene una sola cara o plano de análisis, sino que existe simultáneamente, al menos, en tres dimensiones: la objetiva, la subjetiva y la instituida.

²² *Ibidem*, p. 168.

²³ Félix Suazo, *op. cit.*

La dimensión objetiva está asociada al lugar que ocupa el objeto en el juego de relaciones sociales y a la significación que de ese lugar emana respecto del universo humano de que se trate en cada caso. En dependencia del alcance humano de la referida significación, el universo con respecto al cual el objeto en cuestión es objetivamente valioso (o antivalioso) puede extenderse a los límites de un grupo social determinado o abarcar a la humanidad toda. La dimensión subjetiva del valor depende de la percepción con la que el sujeto —individual o colectivo— conforma una imagen de la significación del objeto. Es obvio que, a pesar de sus estrechas conexiones, no es lo mismo la significación que un objeto o hecho tiene para un colectivo humano determinado que la significación que los integrantes de ese colectivo —de manera individual o de conjunto— le atribuyen a ese objeto o hecho. Es el valor en su dimensión subjetiva el que directamente se conecta con la regulación de la conducta. Por último, la dimensión instituida hace referencia a los poderes que determinan lo oficialmente valioso para la sociedad, pues ésta tiende a organizarse y a funcionar en la órbita de un sistema de valores instituidos y oficialmente reconocidos.²⁴

Al aplicar esta propuesta pluridimensional al arte tenemos lo siguiente: la dimensión objetiva del valor artístico implica que dentro de las relaciones sociales existe un lugar para aquellos objetos que se establecen como obras de arte. Esto se refiere no a un espacio físico o a un ámbito exhibitivo, sino a un determinado lugar dentro una red cultural dinámica, en cuyos marcos —y sólo en ellos— es posible la existencia de aquello que es el arte.

La existencia de este lugar en las relaciones sociales hace a su vez posible que la dimensión objetiva de la obra se refleje en la dimensión subjetiva. Esta última se refiere a la subjetividad del receptor de la experiencia estética, cuya vivencia se activa mediante la puesta en contacto con la obra. Sin la subjetividad del público receptor el valor objetivo de la obra no podría realizarse socialmente y no llegaría, por tanto, a tener una existencia real. Significa, entonces, que las dos dimensiones mencionadas se condicionan mutuamente.

Ahora bien, la reunión de estas dos esferas requiere como condición justamente la existencia de los espacios de exhibición y de las instituciones que legitiman el valor de las obras que habrán de ser mostradas. Es

²⁴ Para una ampliación sobre las tres dimensiones de los valores, puede consultarse: José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 54-73.

decir, para que el valor objetivo de la obra de arte se realice en la dimensión subjetiva, a través de su contemplación y apreciación, se requiere de una tercera dimensión del valor artístico: la instituida. La curaduría tradicional, por su función legitimadora de la obra de arte, queda inserta en esta dimensión.

Tan importante es esta tercera dimensión que algunos autores llegan a asumirla como la esencia misma de lo artístico. Tal es el caso de la concepción de George Dickie, a la que nos referiremos ahora brevemente.

Dickie propone en varias de sus obras, en particular en *El círculo del arte*, una teoría institucional del arte, según la cual el valor artístico tiene una naturaleza institucional, generada por lo que él llama *mundo del arte*. Dickie explica que la obra de arte tiene que estar inserta en un marco, en el que confluyen tres agentes: el artista, el presentador y el público,²⁵ que determinan su valor artístico según el siguiente juego de definiciones conceptuales:

Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte [...], una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte [...], un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado [...], el *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte [...], un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte a un público del mundo del arte.²⁶

Como puede apreciarse, para Dickie la institucionalidad del mundo del arte va más allá de los museos, de las galerías, de los críticos de arte. “El mundo del arte” incluye, limita y enmarca al artista, al público y a la figura del presentador para que el objeto artístico sea valorado como tal. Los artistas crean y los públicos perciben y comprenden; hay una función que está entre ellos y los reúne. Ésta es la función del *presentador*: directores de escena y su personal, directores de museos y su personal, espacios exhibitivos y semejantes. Es en la categoría dickiana de “presentador” donde entra la figura del curador tradicional.

²⁵ George Dickie, *El círculo del arte*, p. 76.

²⁶ *Ibidem*, pp. 114-117.

2.2 *La curaduría tradicional y el valor artístico*

Se puede decir que la dimensión objetiva del valor artístico existe en tanto que existe un lugar para el objeto-obra de arte en el sistema de relaciones sociales, lugar desde el que emana una relación de significación que potencialmente lleva a un enriquecimiento espiritual de sus posibles receptores. La labor de la dimensión instituida es oficializar o legitimar universalmente ese valor artístico de las obras y propiciar su presentación a un público, de manera que ese valor objetivo potencial se realice en definitiva en el único lugar donde puede hacerlo: en su dimensión subjetiva.

El modelo de Dickie nos ayuda a comprender este proceso, al apuntar al funcionamiento de la dinámica interna del mundo del arte, la que coincide, en lo fundamental, con la que aquí hemos identificado como dimensión instituida del valor artístico. El público, el artista y el presentador se ven aquí como partes de esa dinámica institucional, pero partes un tanto desvinculadas de otros aspectos de la sociedad. Dentro de este modelo institucional, el *mundo del arte* queda como encapsulado en sí mismo, desconectado del mundo extraartístico. La *curaduría*, en tal sentido, no tendría que ver más que con ese mundo cerrado de lo artístico.

La *curaduría tradicional* se apega bien en tal sentido a lo que Dickie califica como *presentador* de un sistema del arte; se encargaría de vincular al artista y al público a través de la muestra de la obra. Elaboraría un discurso sobre la obra, usando como medio de expresión al conjunto de obras mismas. Otorgaría valor a las obras de la colección expuesta y establecería una lectura única sobre ella al público. De esta manera, modelaría la interpretación del público con una lectura cerrada, centrada en la obra, a través de ella misma. Se movería alrededor de ese único eje, la obra, tal y como ésta se supone que existe para el artista y para el público del *mundo del arte*. Todo lo cual nos remite a la propuesta monopólica de Alloway, según la cual se busca la legitimación del objeto artístico por el monopolio marchante-artista-coleccionista.

Sin embargo, a esta consideración habría que hacerle, cuando menos, dos acotaciones. Por un lado, si bien es cierto que la curaduría es una parte importante de lo que aquí se llama “presentador”, no es ella el único elemento que funge como mostrador de la obra. El “presentador” corresponde más bien a una red de instituciones que, teniendo igualmente como centro la obra, representan espacios que la legitiman al mostrarla. Espacios a los que el curador tradicional subordina su trabajo, de manera

que éste satisfaga las exigencias del sistema del mundo del arte en el que está inserto. Sólo de esta manera puede sobrevivir, crecer y conservar su prestigio dentro del *mundo del arte*.

Por otro lado, la curaduría tradicional, por más que quiera cons- treñirse a esta especie de mundo aurático institucional, requiere de la sociedad en un sentido amplio y se mueve en atención a sus exigencias y condicionamientos. El valor artístico cobra su verdadero sentido más allá del mundo del arte, en el mundo real, en el mundo general de lo humano. La institución no es, ni puede ser el horizonte último de lo valioso, en ningún campo, tampoco en el arte. Es en la sociedad, en sentido genérico, donde se inserta el valor artístico, con sus tres dimensiones. Sin la dimensión objetiva y la subjetiva del valor artístico, la dimensión instituida no tendría razón de ser, no habría por qué oficializar un valor para el arte.

Ciertamente, la *curaduría tradicional*, al elegir las obras, las legitima. Pero se relaciona con la dimensión objetiva al trabajar con objetos que nacen de una dinámica social que trasciende a las instituciones, que fun- gen como artísticos dentro de las redes sociales. A su vez, trabaja con otros espacios normativos que están insertos, junto con la *curaduría tradicional*, en la dimensión instituida. Su trabajo tiene como fin mostrar el arte a un público y propiciar, de esa manera, que el valor del arte se realice en la dimensión subjetiva. Es notoria la manera en que las tres dimensiones del valor se interrelacionan. La dimensión instituida es un factor imprescin- dible en esa relación, pero no es el único. El valor artístico es el resultado de una red de condicionantes que proviene de una compleja interrela- ción de lo objetivo, lo subjetivo y lo instituido.

Desde su posición en la esfera institucional, el *curador tradicional* debe de considerar el lugar social del arte y su proyección en el público para poder elegir las tesis básicas de su discurso, aun cuando éste se exprese de manera indirecta a través de la gestión de la exposición. Aunque su función predominante consiste en ser parte de la estructura institucional del “presentador”, no puede quedar exento de las relaciones con la di- mensión objetiva y la subjetiva del valor artístico de la obra.

III. Conclusiones

Hemos realizado en este texto un acercamiento a la definición, facultades y limitaciones de la figura del curador tradicional, tanto desde el punto

de vista de sus posibilidades discursivas como focalizando su lugar en la institucionalidad, todo ello tratando de vislumbrar su relación con el valor artístico de la obra. Discursivamente, la curaduría tradicional se apega todo lo más que pueda a la historia “oficial” del arte, expone una interpretación del curador basada en esta disciplina, de manera que su labor pueda facilitar al público guiarse en la exhibición. La institucionalidad se refiere a la *infraestructura* de los servicios de las galerías y los museos; a las *redes institucionales* que normalizan los espacios exhibitivos, alineándolos al academicismo y a las dinámicas del *mercado del arte*.

En general, se puede decir que la curaduría tiene por objetivo ser una estructura de mediación entre el artista y el público a través de un discurso que implica el conocimiento, en sentido general, de la historia y el mundo del arte, y en particular, del artista y de la colección, de manera que todo ello condicione la selección y el ordenamiento que mejor reflejen al público las tesis básicas del discurso. Todo esto, por supuesto, sin dejar de lado los objetivos de la exhibición y la imagen del lugar en el que se exhibe.

La figura del curador juega un importante papel en la confluencia de las tres dimensiones del valor artístico. Siendo sin discusión elemento básico del “presentador” dickiano y, por esa razón, condicionante por excelencia del valor artístico instituido, se encarga al mismo tiempo de unir al artista y al público a través de la exhibición de la obra, permitiendo que el valor artístico objetivo se convierta en valor artístico subjetivo y culmine así su realización como valor.

Ya sea desde dentro de una determinada institución o de manera relativamente independiente, el curador, como integrante de la esfera institucional, tiene la autoridad de legitimar el valor artístico de las obras con su mera elección para exhibirlas. Es una especie de Rey Midas, a quien la institución le ha otorgado la autoridad de presentar como arte aquello que toca.

Bibliografía consultada

- Alloway, Lawrence, “The Great Curatorial Dim-out”. En: Greenberg (edit.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 2005.
- Barbancho Rodríguez, Juan-Ramón, “El trabajo del comisario de exposiciones”, *Periferia*, Universidad de Cádiz, España, 2006.

- Dickie, George, *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana, Lima, 2007.
- Levi Strauss, David, “The Bias of the World Curating After Szeemann & Hopps”. En: *Artlies*, No. 59, Otoño 2008, Versión en línea: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1>
- Noorthoorn, Victoria, “Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?”, Debate realizado en el Auditorio de la Alianza Francesa de Argentina, Julio de 2002. En: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm#in> (último acceso: 30 de septiembre de 2011).
- Pérez Diez, Gustavo, “LATITUDES: El comisario es una pieza del ecosistema del mundo del arte”, 30 agosto de 2010, Arte Informado. En: <http://www.arteinformado.com/Noticias/1888/latitudes-el-comisario-es-una-pieza-del-ecosistema-del-mundo-del-arte/> (último acceso: 2 de octubre de 2010).
- Ramírez, Mari Carmen, “Broken Identities/Art Curators and the Politics of Cultural Representation”. En: Greenberg (edit.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 2005.
- Romaní, Escrivá, “Una tendencia expositiva, los *period rooms*”. En: Bolaños, María (edit.), *La memoria del mundo*, Ediciones Trea, España, 2002.
- Suazo, Félix, “Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica”, Coloquio Crítica de Arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad, Carabobo, Venezuela, Mayo 2007. En: <http://www.plataformadearte.net/Coloquio/FelixSuazo.htm> (último acceso: 20 de septiembre de 2010).
- Zubiar Carreño, Francisco Javier, *Curso de museología*, Ediciones Trea, España, 2004.