

## **La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta el presente**

Paul O'Neill

La evolución de la producción de exposiciones de vanguardia es una historia de los modos en los cuales los artistas, los críticos y los curadores empezaron a cuestionar la libertad artística así como la “autonomía estética acordada por la sociedad, una autonomía que alcanzó su culminación en el esteticismo de la alta modernidad”. Desde los años veinte, ha habido un cambio gradual desde aquel papel del curador-como-cuidador, que trabaja con colecciones que no están a la vista del público, hasta una posición primordial en un escenario mucho más amplio. Hacia el final de los sesenta, a pesar de sus muchas diferencias en forma y contenido, una serie de exposiciones habían desarrollado una relación simbiótica entre el espacio expositivo y producciones artísticas conceptuales. Así, la exposición, las obras de arte y el contexto curatorial eran elementos esenciales, interdependientes de un proceso de realización que culminaba en una exposición pública. Como respuesta a estos cambios, surgió un tipo de crítica curatorial que empezó a centrarse de forma individual en los curadores-como-autores y en sus exposiciones-textos. Desde los años sesenta, ha habido un entendimiento y una aceptación creciente de los curadores en tanto tienen un papel más proactivo, creativo y político en la producción, mediación y diseminación del arte. Si bien el espíritu de este texto no es ofrecer un tratamiento cronológico preciso de estos temas, sí presentará tres desarrollos históricos clave que han constituido de forma efectiva nuestra comprensión del discurso curatorial contemporáneo: la desmitificación del rol curatorial desde el final de los años sesenta como una extensión del proyecto de las vanguardias históricas; la primacía del modelo del curador-como-autor a finales de los años ochenta; y la consolidación de un discurso focalizado-en-el-curador durante los noventa, cuando comienza una historia de la práctica curatorial.

## **La emergencia del creador independiente de exposiciones a finales de los años sesenta**

En los inicios del siglo XX, hubo muchos intentos de subvertir el formato habitual de la exposición de arte. A pesar de que muchas exposiciones fueron encargadas por o mediante organizadores y directores de museos, los esfuerzos para subvertir el formato, realizados por grupos como los dadaístas, los constructivistas y los surrealistas, se atribuyeron en su mayor parte a artistas y diseñadores que empezaron a cuestionar la eficacia de la práctica artística como parte de una crítica más amplia hacia la “institución burguesa del arte”. En 1974, en su *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger expuso que la vanguardia histórica de comienzos del siglo XX debía ser entendida como *críticas* del arte y la literatura, las cuales eran vistas en sí mismas como instituciones. La institución del arte era percibida como un marco hermético en el cual la obra de arte era producida y recibida, y su valor generado. Los artistas de la vanguardia histórica comenzaron a criticar el arte como una institución que necesitaba una respuesta y una confrontación. La institución del arte tenía que ser negada y repensada. Los artistas comenzaron a reconocer la incongruencia social de la autonomía del arte, cuestionando el estatus del autor como el nodo central de la construcción del significado del arte. El arte comenzó a

darse cuenta de sí mismo como subsistema social de la sociedad burguesa al entrar en un estadio de lo que Bürger denomina como “estado de autocrítica”.

Para la vanguardia, la subversión de los diseños de la exposición buscaba proveer una crítica de la experiencia pasiva del arte y del espacio expositivo. Los artistas comenzaron a considerar el contexto social, relacional y situacional de la práctica como algo que formaba parte de la obra de arte. Al tiempo que introducían elementos de la vida real en el arte, creadores tan diversos como El Lissitzky, Marcel Duchamp, Salvador Dalí y Piet Mondrian reconsideraron activamente de qué manera el espectador podría entrar en escena. El arte pasó a criticar su separación de la vida social y la forma en la cual su entorno burgués lo había liberado de la función social. Muchos artistas de este periodo comenzaron a emplear la exposición como un vehículo a través del cual plantear un análisis autoconsciente de la separación del arte, cuestionando el prestigio y el estatus que la cultura burguesa le había otorgado. Con la formación de nuevas maneras de mostrar y articular la espacio-temporalidad de la exposición, el arte asistiría y reflexionaría sobre el mundo, al tiempo que denunciaba críticamente su separación de él. Artistas, curadores y diseñadores estimularon en el espectador una interactividad más física, invitándolo a transformar su posición de mero receptor pasivo de la obra de arte, en participantes activos comprometidos directamente con la creación. Esta fue una motivación clave en los artistas de la vanguardia temprana que se quitaron de encima el control autoritario que pesaba sobre ellos.

En algunas de las formas primigenias de la instalación, la obra estaba concebida para ser completada por el espectador a través de su participación. En dos ensayos sobre la relación entre el arte y la participación, Clare Bishop y Rudolf Frieing trazaban por separado los orígenes del arte interactivo, remontándolos a la reconciliación entre el arte y la vida social propuesta por una serie de eventos instalativos y exposiciones como laboratorios que surgieron a partir de los años veinte. Obras como el *Gabinete abstracto* de El Lissitzky (construido entre 1927 y 1928 para el Landesmuseum de Hannover) o *Mile of String* de Duchamp (incluida como una parte de la exposición *First Papers of Surrealism* en la Whitelaw Reid Mansion de Nueva York, en 1942) ilustran perfectamente este tipo de obras donde la corporalidad del espectador entraba en juego. Como muchos otros diseños expositivos de El Lissitzky, el *Gabinete abstracto* facilitaba la exposición de un montón de obras en un espacio relativamente pequeño y, al igual que la *Sala para el Arte Constructivista* (Dresde, 1926), era una pieza tan ideológica como práctica. Con ella el artista propuso cuestionar la clásica experiencia pasiva del arte en un tiempo en el que el diseño urbano de la modernidad estaba siendo usado para provocar una mayor separación social entre la gente. Tal y como Georg Simmel y Walter Benjamin habían previsto, el nacimiento de la ciudad moderna se cimentó sobre la pasividad humana y fomentó la distancia entre sus habitantes, al tiempo que estimulaba nuevas formas de consumo capitalista en sus planes maestros, que incluían nuevos diseños de rutas y zonas residenciales, vinculados al surgimiento de áreas, galerías y centros de carácter comercial y al uso del automóvil. El interés de El Lissitzky por un espectador proactivo era sintomático “no sólo de la crisis de la(s) representación(es) del paradigma moderno, sino también de la crisis de las relaciones con la audiencia”. Una cuestión central para estas activaciones artísticas era el involucramiento corporal de los espectadores como una parte más de un cambio radical hacia formas de participación más relacionales.

La relacionalidad e interactividad del espectador encontró diversos momentos de

expansión a lo largo de los años veinte, con proyectos como la *Exposición de Nueva Técnica Teatral* de Frederick Kiesler (Kontzerhaus, Viena, 1924). Para esa exposición, Kiesler inventó un nuevo diseño de instalación móvil, intercambiable y flexible que permitía diferentes *displays* en un único elemento. La exposición contenía más de seiscientas láminas sin enmarcar, diseños, dibujos, fotografías y modelos arquitectónicos que eran montados o colocados en estructuras con forma de L o T. Esas estructuras tenían también instrumentos que permitían a los visitantes regular la altura de las obras para ajustarla a la de sus ojos. El diseño de esta estructura expositiva era independiente y por lo tanto, desconectado de la arquitectura interior del espacio que la acogía. Las obras de arte no estaban colgadas de ningún muro ni estructura permanente, por el contrario, las piezas estaban expuestas en unidades flexibles que podían ser sustituidas y reordenadas fácilmente. El sistema era móvil y se adaptaba a las demandas específicas de un espacio expositivo particular. El énfasis de Kiesler se dirigía más hacia el marco físico de la exposición, su flexibilidad y la interacción del espectador con su diseño, más que con las obras en exposición; el visitante se convertía en un agente activo en la recepción de la obra de arte. El interés en la interactividad y el movimiento del público a lo largo del espacio expositivo fue constante y progresivo desde el final del siglo XIX y comienzos del siglo XX, con invenciones como el diorama o el panorama, pero también sugería una tipología de lector proactivo en el texto que podía identificarse con el análisis postestructuralista y la noción de que el significado se localiza en el punto de recepción.

Desde finales de los años cuarenta, nuevas tipologías de instalación artística –como el *Ambiente Nero* (1949) de Lucio Fontana, *An Exhibit* (1957) de Richard Hamilton, *Le Vide* (1958) de Yves Klein, *Le Plein* (1960) de Arman, los *happenings* y ambientes de Allan Kaprow (de 1959 hasta finales de los sesenta), *Grande núcleo* (1960-1966) de Hélio Oiticica, o *The Store* (1961-1962) de Claes Oldenburg– antepusieron el apego al lugar y la naturaleza espacial de las exposiciones en tanto “verdadero material de la obra de arte”. En el caso de *An Exhibit*, por ejemplo, Hamilton trabajó con el artista Victor Pasmore y el curador Lawrence Alloway (miembros del Independent Group) para producir una instalación-móvil de un laberinto de paneles transparentes y de colores. *An Exhibit* era una obra aislada pero también una forma expositiva producida de manera colectiva que resultaba en una estructura visual y espacial que diseccionaba y transformaba la visión del espectador en una experiencia tridimensional de espacios construidos mediante la intersección de superficies verticales y horizontales. Con su énfasis en el contexto participativo de la obra y su vinculación con el lugar, muchos de estos artistas pugnaron por tener mayor control sobre la recepción de las obras. Buscaban limitar la función mediadora de las instituciones, organizaciones y curadores. De este modo, el espacio expositivo funcionó como el contexto y el medio primordial para la realización de la obra de arte y, al mismo tiempo, como el lugar en el cual la obra de arte se adaptaba y modificaba en respuesta a cada contexto específico de exposición.

A comienzos del siglo XX, un buen número de influyentes directores de museos desarrollaron innovadores montajes en colaboración con artistas, diseñadores y arquitectos, transformando la idea del museo como un depósito de arte en un lugar para exposiciones que mostraban el arte contemporáneo de su tiempo, un movimiento que reconfiguraba el museo como una extensión del mundo social que se encontraba fuera de la institución. Por ejemplo, en el Landesmuseum de Hannover durante los años veinte, Alexander Dornier empezó a mostrar objetos no artísticos junto a obras de arte en

montajes expositivos que eran organizados por temas más que por períodos. Dörner también invitó a diversos artistas a generar elementos museográficos, encargando por ejemplo, a Laszlo Moholy-Nagy el diseño de los asientos de la institución. El diseñador gráfico Willem Sandberg, director del Stedelijk Museum de Amsterdam entre 1945 y 1962, expandió la colección del museo para incluir el diseño industrial, las artes gráficas, la fotografía y los objetos cotidianos. El crítico Lawrence Alloway, miembro del Independent Group que llegó a ser director asistente del Institute of Contemporary Art de Londres, coorganizó la aclamada exposición *This is Tomorrow* en la Whitechapel Gallery, en 1956, empleando una novedosa técnica de diseño interactivo que hizo de la exposición una suerte de red de comunicaciones en la que la cultura popular, el cine, la publicidad, la gráfica, el diseño de producto y la moda estaban integrados en el montaje y no segregados de las formas del arte supuestamente superior. El curador Pontus Hultén, director y fundador del Moderna Museet de Estocolmo durante los años cincuenta, obtuvo notoriedad con la exposición de 1968 *She-A Cathedral*. Esta fue una muestra deliberadamente excepcional, que fue puesta en escena con los artistas Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, y que tuvo lugar dentro de una escultura de cien pies de largo de una mujer tumbada boca arriba, a través de cuyas piernas el público era invitado a entrar. En su pecho derecho había una cafetería; en el izquierdo, una vista de la Vía Láctea; en el interior también había un acuario con peces de colores y se proyectaban películas de Greta Garbo. A comienzos de los años sesenta, en el Van Abbemuseum de Eindhoven, Jean Leering apeló al arte con valor social y reclamó un museo vivo que fuera construido colectivamente por todos aquellos que cruzasen sus puertas. En su exposición de 1972, *The Street: Forms of Living Together*, este concepto se puso en práctica de la mejor manera. La muestra miraba al entorno de Eindhoven y a su público como un punto de partida para buena parte de su contenido, mientras que su diseño imitaba escenarios urbanos tanto en el interior como en el exterior de los muros del museo.

A diferencia de los años previos, el final de los sesenta se caracterizó por la aparición de un grupo de organizadores de exposiciones de arte contemporáneo que trabajaban de manera independiente de los museos. En aquellos años, hubo un alejamiento generalizado de la noción, hasta entonces predominante, del curador profesional de museos, hacia una práctica más independiente, como otro aspecto del cambio en que la producción y la mediación del arte eran entendidas. Los términos *ausstellungsmacher* (en alemán) y *faiseur d'expositions* (francés) aparecieron pronto para representar la figura de un intelectual operando contra el museo, alguien que organizaba grandes exposiciones de arte contemporáneo con carácter independiente, que había estado trabajando en el mundo del arte durante un tiempo considerable, normalmente sin un puesto fijo en la institución, y que era capaz de influir en la opinión pública con sus exposiciones. Bruce Altshuler ha señalado que este momento crítico en la historia de las exposiciones del siglo XX significó el comienzo del “mundo de las exposiciones de vanguardia” y de “la figura del curador como creador”. Un momento que alcanzaría su cénit durante los años noventa, cuando se observó un incremento radical en el número de exposiciones internacionales a gran escala y una visibilidad sostenida de la figura del curador en las discusiones sobre arte, internacionalismo y otros temas paralelos.

Lo que diferencia los debates sobre curaduría en los años sesenta de aquellos que los precedieron, es que cualquier evaluación del arte y sus instituciones se extendía más

allá de la simple crítica de arte de la obra individual y/o de la autocrítica de los artistas acerca de la autonomía del arte para incluir también una nueva forma de crítica curatorial centrada en la práctica de los organizadores de exposiciones, galeristas, críticos y curadores. Por ello, la crítica de la institución artística empezó a poner en cuestión el acto de la curaduría y los modos en los cuales afectaba las fronteras de la producción artística, la responsabilidad de su autoría y su mediación.

Para 1969, la convergencia de la práctica artística y curatorial causaba confusión respecto a la autoría de los respectivos productores. Una exposición clave a este respecto fue *557,087*, de Lippard, para la cual ella misma instaló o hizo obra basada en las instrucciones dadas por artistas ausentes. En una reseña de la exposición, Peter Plagens sugería que el toque curatorial de Lippard en la obra expuesta resultaba en un “estilo global en la muestra, un estilo tan dominante que sugería que Lucy Lippard era en efecto la artista y que su medio eran otros artistas”. Lippard respondió más tarde: “Por supuesto, el medio de los críticos son siempre los artistas; los críticos son los apropiadores primigenios”. Su respuesta tomó otro carácter autorreflexivo cuando la escala y la dimensión de la exposición fueron más amplias durante su segunda encarnación en Vancouver, en 1970, entonces bajo el título *955,000*. En el catálogo combinado de las respectivas sedes de Seattle y Vancouver –que consistía en fichas de 4 x 6 pulgadas ordenadas de forma aleatoria y rellenas en su mayor parte por los artistas de la muestra– Lippard no sólo describía los contenidos del catálogo para el lector, sino que también subrayaba la naturaleza imperfecta de la sabiduría heredada sobre las exposiciones curadas como una suerte de entidad holística. Ella escribía que “debido al clima, problemas técnicos y otras chapuzas varias, la obra de Michael Heizer no fue realizada en Seattle; las de Sol LeWitt y Jan Dibbets no fueron completadas; las instrucciones de Carl Andre y Barry Flanagan fueron malentendidas y las piezas no fueron ejecutadas de acuerdo con los deseos de los artistas. La obra de Richard Serra no llegó a tiempo”. Si bien estas palabras podrían responder irónicamente a Plagens, también proveen un ejemplo temprano de toma de conciencia de los límites de la práctica curatorial, en la cual las ausencias, los errores y malentendidos son comentados más que ignorados u ocultados. Aquí, la autoconciencia es mostrada en relación con la falibilidad de la concepción de una exposición como una obra completa y cerrada. Los comentarios de Lippard también revelan las estructuras ocultas tras la creación del arte, que a menudo son dejadas fuera del relato. La narrativa de la percepción y la neutralidad es aquí desestabilizada, dejando al descubierto las maquinaciones implicadas en la producción y exposición de arte, y desmontando el mito del arte como una forma separada de la vida y su desorden.

Lo más parecido en inglés al término alemán *Austellungsmacher* es el concepto de *independent exhibition maker* (creador independiente de exposiciones), que hace sobre todo referencia a unos pocos curadores que trabajaron entre el final de los sesenta y comienzos de los setenta, tales como Germano Celant, que acuñó el término *arte povera*; Konrad Fischer, que trabajó en sus inicios como artista (bajo el nombre de Konrad Lueg) y después comenzó a organizar exposiciones de manera independiente antes de abrir su galería en Düsseldorf en 1967; Walter Hopps, quien empezó organizando exposiciones y fundó en 1956 la Ferus Gallery en California junto al artista Edward Kienholz, y fue nombrado director del Pasadena Art Museum en 1962; Pontus Hultén, que comenzó curando muestras en una pequeña galería llamada The Collector en Estocolmo, y más

tarde fue designado en 1958 primer director del Moderna Museet; y curadores como Seth Siegelaub y Harald Szeemann. Hasta el final de los sesenta, la realización de exposiciones de manera independiente podría considerarse como una práctica bien localizada en diversos países. Fue entonces cuando curadores como Celant, Lippard, Siegelaub y Szeemann comenzaron a contextualizar escenas divergentes del arte contemporáneo –con artistas vinculados a Fluxus, el arte povera, posminimalismo y conceptualismo de los EE.UU–, creando las primeras exposiciones colectivas de carácter internacional. Algunos ejemplos de esas exposiciones clave son: *When Attitudes Become Forms: Works, Concepts, Processes, Situations, Information y Happening and Fluxus*, de Harald Szeemann; *January 5-31*, de Seth Siegelaub; *Op losse schroeven: Situaties en cryptostructuren (Fuera de lugar)*, de Wim Beeren; *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, curada por Marcia Tucker y James Monte; *Spaces*, de Jennifer Licht; la ya mencionada *551,081*, de Lucy Lippard; e *Information*, de Kynaston McShine. A través de muchas de estas exposiciones, los artistas participantes y el curador adquirían relevancia internacional, y aunque estas exposiciones respondía a prácticas artísticas menos orientadas a los objetos autónomos, la mayoría tuvieron lugar en galerías y museos bien establecidos. La producción curatorial en esos casos consistía en agrupar una serie de obras y de artistas con preocupaciones semejantes que hacían que la forma expositiva estuviese tratada como un medio en sí misma. En otras palabras, la exposición se convirtió en algo claramente identificado con un determinado *exhibition maker*, o con la firma particular del curador-productor y su habilidad para contextualizar un registro de trabajo determinado como una entidad colectiva.

En la mayor parte de los casos, las obras de arte fueron creadas específicamente para las exposiciones, con significativas consecuencias tanto para el estatus de las obras como de las exposiciones. Como apunta Irene Calderoni: “Esto resultó en la emergencia de una toma de conciencia del lugar central de la presentación de la obra de arte, así como en la idea de que la obra opera como una función de, y está limitada a, ese lugar y ese momento”. En otras palabras, artistas y curadores estaban, a sabiendas, involucrados en un proceso paralelo de creación y organización que se engranaba hacia un montaje futuro, siendo la exposición temporal el resultado de ese trabajo y el arte, en lugar de ser seleccionado entre un catálogo de obras preexistentes, prefijadas y autónomas, era creado o adaptado de forma específica para las exposiciones.

Para algunos, estas exposiciones fueron un exitoso híbrido de investigación artística y estética expositiva. De acuerdo con Calderoni:

La práctica curatorial de este periodo estaba también profundamente involucrada en la evolución de los lenguajes artísticos, hasta tal punto que el medio expositivo, así como el propio rol del curador, fue drásticamente redefinido... Múltiples aspectos, desde el montaje expositivo hasta el diseño del catálogo y desde las estrategias publicitarias a las relaciones entre los artistas y la institución, hicieron que estas exposiciones fueran realmente innovadoras respecto de las que las precedían. La novedad, o mejor, la matriz común que las unía residía en el hecho de que, a partir de entonces, el contexto espacial y temporal de la producción artística coincidiría con el contexto de la exposición.

Para otros, el matrimonio entre el arte radical y el espacio de exposición tradicional era problemático. Entrevistado en 1969, Tommaso Trini aplicó el término “emergencia

museográfica” para describir la condición problemática derivada de la introducción en el contexto museístico de obras de arte de carácter procesual. Para Trini, los dilemas surgidos parecían ser irreconciliables porque la fijeza del espacio museístico tradicional contrastaba brutalmente con la naturaleza temporal de muchas de las obras de arte en exposición.

Sin embargo, ya sea analizando el énfasis sobre, o la toma de conciencia de, el proceso de la exposición, está demostrado que la división tradicional entre la producción artística y su mediación ya no podía ser mantenida tan fácilmente. La obra del artista se convirtió en algo difícil de diferenciar de la labor del curador, en la medida en que los artistas empleaban en su práctica estrategias de mediación que utilizaban el texto, la lingüística y las teorías de sistemas que dieron lugar a conclusiones más conceptuales. Tal y como reclamó el artista Robert Barry en 1969, “la palabra ‘arte’ está llegando a ser menos un nombre y más un verbo... Pensar no tanto en los objetos en sí mismos sino en qué posibilidades inherentes y qué ideas hay en ellos”. Esta articulación del arte como verbo es una de las muchas definiciones del arte conceptual que sugería que el entendimiento del arte ya no se restringía a aquello que estaba materializado en los objetos del arte; en su lugar, el arte podía también abarcar la producción de ideas *sobre arte*, ideas que en sí mismas podían constituirse como arte. El arte lograba ser también aquello que era verbalizado, hablado o escrito alrededor de sí mismo. El arte como práctica material se convertía en algo inseparable del arte como práctica discursiva. De este modo, así como el arte tenía presencia en el mundo, mediante el lenguaje y la articulación de las ideas, dichas ideas podían ser el medio primordial, así como el resultado, de la producción artística. Y, si el arte conseguía ser una idea, entonces aquellos involucrados en la producción y el empleo de las ideas como su medio podían ser considerados como productores de arte, ya se llamaran a sí mismos curadores, críticos o artistas. De la misma manera que las ideas requieren mediación (de uno u otro modo), también la mediación y la concepción del arte como aquello que está mediado llegaron a fusionarse.

## **Desmitificación y el rol del mediador**

De forma paralela a la erosión de diferentes categorías relacionadas con la producción de arte-como-ideas, los artistas asumían también funciones antes asociadas con el crítico o el curador, tales como escribir y organizar exposiciones. A través de varias adaptaciones de la exposición como una forma, el curador de finales de los años sesenta empezó a tomar parte del sustrato creativo del artista, en cuyo marco los papeles de artista, curador y crítico estaban siendo desmontados y deliberadamente fusionados a manos de creadores y curadores que trabajan juntos de manera colaborativa. Como el galerista Siegelauub expresó posteriormente:

Todas las diferentes categorías del mundo del arte estaban rompiéndose en aquel momento: la idea de marchante, curador, artista-curador, crítico-escritor, pintor-escritor... todas ellas se convirtieron en algo menos borroso, menos claro. En cierto modo, esto formaba parte del proyecto político de los sesenta. La “sociedad de la información” estaba despierta y corría, y muchas de esas diferentes áreas consistían en probar y después irse; la gente se movía y hacía

cosas muy diferentes.

En reconocimiento al hecho de que curadores, artistas y críticos estaban empezando a reconocer el influyente componente mediático en el marco de formación, producción y diseminación de las exposiciones, Siegelau aplicó el término “desmitificación” a la condición cambiante de la producción expositiva. La desmitificación era descrita como “un proceso en el cual [curadores y artistas] tratábamos de entender y ser conscientes de nuestras acciones; para dejar claro lo que nosotros hacíamos y lo que otros estaban haciendo, había que lidiar con [curar] conscientemente como una parte del proceso de exposición del arte, para lo bueno y para lo malo”. Para Siegelau, la desmitificación era un proceso necesario para revelar y evaluar los aspectos curatoriales más ocultos de una exposición, haciendo evidente que las acciones de los curadores tenían un impacto las obras que eran expuestas y cómo estaban producidas, mediadas y distribuidas. En sus palabras, entender lo que hace un curador es entender, en parte, qué es lo que se mira en una exposición. Como el galerista apuntó más tarde sobre su generación:

“pensábamos que podíamos desmitificar el rol del museo, del coleccionista y de la producción de la obra de arte; por ejemplo, cómo el tamaño de una sala afectaba a la producción del arte, etc. En ese sentido, tratamos de desmitificar las estructuras ocultas del mundo del arte”. Dicha desmitificación tuvo éxito al demostrar que había muchos actores y acciones en juego en la construcción del arte y en su valor expositivo. La repentina visibilidad de la mano del curador, hizo que la diferenciación entre el autor de la obra y el trabajo del curador independiente se complicara progresivamente.

Las obras de muchos de los artistas con los que Siegelau trabajó –como Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner– no eran primordialmente objetuales, y su presentación no daba lugar a resultados físicos ni materiales. En su lugar, su práctica a menudo involucraba la producción de ideas, información o sistemas de enfoque conceptual. Muchas de estas obras “desmaterializadas” o conceptuales necesitaban de alguna forma de mediación para que la propia obra fuera perceptible, en muchos casos como un componente más de la propia pieza. Dos casos destacables son *One Hole in the Ground Approximately One Foot by One Foot*. *One Gallon Water-Based White Paint Poured into This Hole* (1969), de Lawrence Weiner –que, a modo de *statement*, definía la estructura material de la obra así como sus principales materiales y procesos de producción–, y la pieza de Robert Barry *Inert Gas Series* (1969), que involucraba tanto la idea como el acto de liberación de gases en el ambiente. Para hacer palpable esta última, Siegelau hizo público un afiche de 35 por 23 pulgadas enviado como invitación/anuncio del proyecto, a una lista de personas e instituciones en la que se podía leer: “ROBERT BARRY / INERT GAS SERIES / HELIUM, NEON, ARGON, KRYPTON, XENON / FROM A MEASURED VOLUME TO INDEFINITE EXPANSION / APRIL 1968 / SETH SIEGELAU, 6000 SUNSET BOULEVARD, HOLLYWOOD, CALIFORNIA, 90208/213 HO 4-8383”.

En tanto este anuncio transfigura en un único signo tanto el “valor de uso” de un objeto como el “valor de cambio” de su principal producto, el afiche de Siegelau funcionaba como un certificado de que la obra existía y como muestra fehaciente de su valor de cambio que sustituía al objeto real. La exposición de la obra de arte estaba, por lo tanto, dividida entre la acción efímera de Barry, de la cual el artista hizo un registro sonoro, y la visualización pública de la obra mediante un texto en el afiche, por parte de Siegelau, lo que hizo que la pieza, en palabras de Alexandre Alberro “fuera accesible



sólo bajo la forma de un anuncio, como puro signo". La representación material y los elementos intrínsecos de la obra de arte eran parte de la misma exposición, siendo distintos y al mismo tiempo dependientes, una de otros.

En 1969, Siegelau subrayó hasta qué punto el arte se había alejado de la idea de que cuando alguien pintaba un cuadro, lo que hacía y lo que se veía era lo mismo, para llegar a otra en la cual el "arte era una cosa diferente de la forma en que la información sobre el arte era provista". De este modo, era posible separar la obra de arte en una "información primaria" –es decir, aquella que era la "esencia de la pieza"– y una información secundaria, constituida por el material informativo empleado para hacernos conscientes de la pieza y de su "formato de presentación".

Los cambios en la curaduría del arte implicaron no sólo la aplicación de nuevas técnicas de distribución y montaje sino que también influyeron, o incluso determinaron los medios de presentación, que se convirtieron en un componente inseparable de la obra de arte. De este modo, la producción de la obra y su mediación en el contexto público de una exposición quedaron interrelacionados; emergió un nuevo tipo de estética posformalista según la cual las teorías de sistemas, la lingüística, el trabajo específico y la dimensión contextual del arte se preferían a las formas estéticas tradicionales. En un ensayo inédito de 1968, Siegelau subrayaba que a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, "la controversia sobre las convenciones implícitas a la interpretación de una obra de arte estaban bastante extendidas y asumidas por la mayoría de los artistas", con un rechazo cada vez mayor hacia el arte objetual. En esta aceptación de la lógica progresión de la historia del arte, había una implicación del objeto y de su relación con el contexto físico que lo rodeaba (los muros, los suelos, los techos y la propia sala). Ese mismo año, Dan Graham también destacó que "la exposición se hacía para un lugar específico", yendo todavía más allá y subrayando que el lugar de la exposición y el lugar de la obra de arte estaban unidos de manera indisoluble.

Los responsables de proveer el contexto de mediación del arte estaban, por tanto, casi tan en el centro de la producción artística como los creadores. Al mismo tiempo, los artistas parecían estar buscando organizadores de exposiciones que fueran más receptivos, que pudieran generar formas de exponer su obra desmaterializada y que fueran plenamente conscientes de lo que significaba la obra de arte y el montaje expositivo en ese momento. Tal y como Weiner expuso "[Los curadores] construyeron su carrera sobre la idea de que eran capaces de exponer correctamente, lo que también significaba entender, cierto tipo de trabajos que no tenían precedentes. Al menos en mi caso particular, y creo que en la mayoría de los casos, pienso que los artistas estaban buscando curadores que por lo menos entendieran lo que ellos hacían. Ni siquiera tenían que estar de acuerdo; sólo tenían que entenderlo de tal modo que al exponerlo, no lo tergiversaran".

Revisitando esta época, el filósofo Peter Osborne determinó cuatro aspectos negados por la práctica artística conceptual de los sesenta–la *objetividad material*, la *especificidad del medio*, la *visualidad* y la *autonomía* del arte. Como un medio para explorar estos atributos, los curadores conjuraron nuevas formas de hacer exposiciones que trataron de resolver cómo esas prácticas desmaterializadas y conceptuales podían ser presentadas al tiempo que proveían un soporte curatorial más visible, en el marco del cual las obras pudieran ser mostradas de mejor manera. Hubo muchos momentos en los que la obra de arte (aquella que está hecha para ser presentada por el artista), la

estructura curatorial (el principal marco de trabajo organizacional para el cual la obra de arte se hace), las técnicas de mediación (los métodos empleados para comunicar la obra más allá de su forma expositiva), y el formato expositivo (el tipo de presentación en la que esas relaciones son puestas en evidencia frente al público) chocaron entre sí.

Un ejemplo temprano de este tipo de proyectos fue *Aspen 5+6*, curada por Brian O'Doherty en 1967, que incluía una cuidada selección de películas, registros sonoros, vinilos y material impreso –de artistas como John Cage, Marcel Duchamp, Sol LeWitt, Robert Morris y otros muchos–, recopilados para ser metidos en una caja junto a textos encargados específicamente a Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Susan Sontag y Roland Barthes, cuyas escrituras proveían una lectura contextual de las ideas posestructuralistas en torno a la autoría. Por el contrario, para el *Xerox Book*, de 1968, Seth Siegelaub y Jack Wendler invitaron a diversos artistas –Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris y Weiner– a hacer obras que respondieran y se vieran restringidas a unas dimensiones (una hoja de papel formato carta), un medio (fotocopias en un libro) e instrucciones (una obra que pudiera ser copiada por el curador). De forma semejante, las campañas publicitarias de las exposiciones de Siegelaub reflejaban las obras de arte contenidas en ellas y viceversa. Sus anuncios en *Artforum* para promover *Douglas Huebler: November 1968*, empleaban exactamente el mismo tipo de lenguaje descriptivo que Huebler integraba en su obra. Lo que Szeemann denominó “el gran equilibrio” entre ilustrar el concepto curatorial y “preservar la autonomía de las obras” estaba, allá por 1972, entrando en un escenario de transición. Determinando lo que la crítica Beatrice von Bismarck denominó retrospectivamente como un momento de conjunción en el cual había “un cambio de héroes o papeles en el mundo del arte desde la personalidad de los artistas a la del curador”.

## **La curaduría como práctica emergente desde los setenta en adelante**

A comienzos de los años setenta, el papel del *exhibition maker* se había transformado de ser una actividad dedicada en su mayor parte a la organización de exposiciones de obras de arte bastante sutiles, a una práctica discursiva y organizacional más amplia. La curaduría incluyó varios factores que podrían no estar directamente asociados con la exposición de obras de arte, como la producción de conocimiento o el desarrollo de circulaciones o traducciones culturales que daban un marco a otras formas a través de las cuales el arte podía involucrarse. Hace poco Irit Rogoff denominó a esto la “posibilidad de enmarcar esas actividades del quehacer expositivo a través de una serie de principios y posibilidades”. Este énfasis en el marco de recepción y en la mediación del arte más que en su producción, creó a su vez un nuevo grado de visibilidad para el sujeto individual involucrado por el contexto de esas prácticas, esto es, para el curador.

El progresivo reconocimiento del papel jugado por el organizador, facilitador e intermediario en la conceptualización, producción y mediación de las exposiciones de arte contemporáneo, comenzó, en parte, como una respuesta a las cambiantes condiciones bajo las cuales las obras artísticas estaban siendo producidas. No obstante, también fue resultado de un deliberado intento de cuestionar dichas condiciones mediante la invención de nuevos formatos, a través de los cuales los artistas pudieran presentar su obra como una información disponible para el público. Como Siegelaub señaló sobre su trabajo con Barry, Huebler, Kosuth y Weiner:

Mis intereses estaban muy vinculados al hecho de trabajar con ellos para generar estructuras y condiciones expositivas que fueran capaces de mostrar su obra, que pudieran reflexionar sobre lo que abordaba su producción. En otras palabras, tenía claro que [en la búsqueda de] una solución a los problemas planteados por sus obras y las ideas detrás de éstas... una galería no era necesariamente el contexto más ideal para exponerlas... Mi "trabajo" fue encontrar esos formatos, nuevas estructuras y condiciones válidas para exponer la obra de esos artistas.

Este cambio de la figura de un "mediador" proponía que el curador fuera un agente proactivo en la cadena de comunicación (el artista como emisor, el curador como mediador, el espectador como receptor). El curador era, por tanto, responsable primordial de la producción de los significados (formatos expositivos) a través de la cual los formatos informativos (las obras de arte, el discurso curatorial) se ponían en movimiento. Tal y como Gilles Deleuze imaginó, la creatividad es un movimiento o flujo que necesita un mediador para mantener las cosas vivas y abiertas como parte de una cadena de comunicación activa:

La creación trata de los mediadores. Sin ellos nada ocurre. Pueden ser gente –para un filósofo, los artistas o los científicos; para un científico, los filósofos o los artistas– pero también cosas, incluso plantas o animales... Ya sean reales o imaginarios, animados o inanimados, tú tienes que formar tus mediadores. Es una serie. Si no estás en una serie, incluso en una completamente imaginaria, estás perdido. Yo necesito mediadores para expresarme a mí mismo y ellos nunca se expresarían a sí mismos sin mí: estás siempre trabajando en un grupo, incluso cuando parece que estás solo.

Si, como Deleuze sugiere, el papel del mediador es mantener las cosas en movimiento, como una serie de acciones "dinámicas" o "expresiones" que forman parte de un grupo, entonces la desmitificación como un modo de hacer visibles esas mediaciones parece ser una función necesaria de esos movimientos, dinámicas y prácticas.

El final de los años sesenta y el comienzo de los setenta marcó el inicio de un nuevo modo de curaduría expresiva y dinámica que podría ser entendida como "emergente" en el sentido formulado por Raymond Williams. En *Marxismo y Literatura* (1977), Williams construye un triunvirato de momentos culturales *dominantes*, *residuales* y *emergentes*. Mientras los dominantes representan el statu quo, los elementos culturales residuales son aquellos que operan a cierta distancia de la cultura dominante pero que todavía forman parte de ella. Lo residual comprende elementos que derivan de una gran tradición y son empleados para legitimar las relaciones sociales contemporáneas, aunque operan en espacios marginales. Williams argumenta que esta incorporación de lo residual mediante la "reinterpretación, disolución, proyección y la exclusión e inclusión discriminada" es obra de la tradición selectiva. Por su parte, la innovación cultural emergente comprende prácticas innovadoras que producen nuevos significados, valores e interrelaciones. La emergencia no es por tanto la mera apariencia de novedad: es el lugar de la oposición dialéctica a lo dominante –la promesa de la superación, transgresión, evasión o renegociación de lo dominante– y no más de lo mismo bajo la pretensión de algo "nuevo" o contemporáneo.

Las prácticas verdaderamente emergentes, de acuerdo con Williams, son difíciles de distinguir de aquellas que son simplemente nuevas fases de la cultura dominante y por lo tanto simplemente “novedades”. Las prácticas emergentes, en sentido estricto, proveen alternativas reales a las experiencias, comportamientos y valores. Para Williams, lo importante en la cultura emergente, en tanto diferente de la cultura dominante o residual, es que –si bien dependerá de encontrar nuevas formas o adaptaciones a la norma imperante– contiene implícita o explícitamente un elemento de crítica discordante. Existe, por supuesto, una cooptación de la retórica de lo emergente por parte del mercado del arte, como bien se evidencia en el cliché de los “artistas emergentes”. Esta invitación provoca que la distinción de lo que es verdaderamente emergente se haga más compleja, al implicar las inciertas dinámicas de la autenticidad como un punto de resistencia tanto como un punto de venta.

Podría decirse que el discurso curatorial –o mejor, una subespecie específica en la que el discurso curatorial ha mirado la curaduría como una práctica impugnada– ha funcionado como una importante matriz cultural durante las últimas décadas. Este discurso ha activado una serie de innovaciones críticas que cuestionaron la cultura dominante en diferentes espacios y prácticas institucionales. Para entender de qué manera el discurso curatorial opera como un generador de emergencia, ayudará el hecho de considerar su crecimiento con todo lo que ello significa, en un tiempo en que un buen número de curadores se opusieron críticamente a su identificación como forma de mediación (y producción) autoral semiautónoma o independiente. Por ejemplo, en el momento en que Szeemann curó la Documenta 5, *Questioning Reality, Pictorial Worlds Today*, en 1972, la idea del curador como figura individual ya se había abierto a un debate internacional más amplio. Ese debate estuvo acompañado por un giro en los intereses de la crítica de arte, pasando de la crítica de la obra de arte como un objeto de estudio autónomo hacia una forma de crítica curatorial en la cual el curador se convirtió en el sujeto fundamental de la crítica. La respuesta crítica a esta Documenta, por ejemplo, se centró en el excesivo énfasis de Szeemann sobre su propio concepto curatorial más que en las obras de arte en exposición. De hecho, gran parte de este ataque fue liderado por algunos de los artistas con los que Szeemann había trabajado previamente, principalmente a través de Artforum y el periódico alemán Frankfurter Allgemeine Zeitung. Los creadores se quejaban por haber sido expuestos en el contexto de una temática sin su permiso, y se oponían a la aplicación de un “concepto tematizado” global a las obras seleccionadas sobre la base de categorías tales como “Cuestionando la realidad” y “Mundos pictóricos hoy” en las que también se incluían materiales no artísticos como pornografía, ciencia ficción, cómics, afiches de propaganda política y anuncios. Como Beatrice von Bismarck afirmó más tarde, este gesto de resistencia supuso un conflicto crucial en las relaciones de poder dentro del mundo del arte, en tanto el manifiesto podría verse como una reacción temprana contra el cambio de papeles de artistas y curadores. Lo que estaba en juego en ese momento de antagonismo era el poder para dar forma a la aparición pública del arte.

Esta idea de una exposición artística como un espacio “curado” puso en evidencia que había una instrucción operando tras los intereses de los artistas, que discrecionalmente cerraban o abrían la idea de la función semiautónoma del arte. Esto generó un espacio contestatario que se extendió más allá de la crítica de las propias obras de arte –lo cual, irónicamente, las implicó de manera progresiva en cuestiones

relacionadas con la mediación y el lenguaje de esa mediación– y comenzó a dirigirse hacia la propia entidad expositiva como un objeto de crítica. En ese sentido, la emergencia de la posición del curador que empezó con el proceso de desmitificación –como una oposición al orden dominante de quién y qué constituía una obra de arte– se convirtió en una discusión sobre los valores y significados de la obra en exposición.

## **El curador como autor de exposiciones a finales de los ochenta**

Desde mediados de los ochenta en adelante, la respuesta en los Estados Unidos (en concreto, la de Benjamin Buchloh, Hal Foster, Andrea Fraser y otros estudiantes del programa de Estudios Independientes del Whitney, como Joshua Decker o Mark Dion, entre otros) a la “crítica de las instituciones” de Bürger fue la de reconstruir el proyecto de la vanguardia histórica, rebautizándolo como “crítica institucional”. El término surgió para englobar las prácticas “neovanguardistas” de artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke y Lawrence Weiner. Estos creadores, afirmaba Foster, estaban sobre todo interesados en llevar “la crítica de las convenciones de los museos tradicionales, como las realizadas por el dadaísmo, el constructivismo y otras vanguardias históricas, hacia una investigación de la institución del arte, tanto en sus parámetros perceptivos y cognitivos, como estructurales y discursivos”.

En este contexto, la crítica institucional se entiende como algo distinto de la “crítica de las instituciones” de las vanguardias históricas porque opera fundamentalmente como una “crítica desde dentro”, dirigida a las bases institucionales del arte y a sus sistemas de institucionalización. En resumen, se trata más de una práctica del socavamiento que del derrocamiento de los regímenes dominantes. Como escribe Buchloh: “la crítica institucional se convierte en el tema central de (estos) artistas que agreden la visión de falsa neutralidad que otorga la racionalidad subyacente a estas instituciones”. La crítica institucional es ahora, por ello, generalmente definida y de hecho limitada por su objeto aparente, la institución, que incluye a los museos, galerías y los sitios establecidos y organizados para la presentación del arte y su mediación, el mercado del arte, las revistas y la crítica de arte. Como Andrea Fraser sugiere, no importa cuán inmaterial, relacional, pública o prominente sea su ubicación, “El arte es arte cuando existen discursos y prácticas que lo reconocen como tal, lo valoran, lo evalúan y lo consumen como arte, ya sea objeto, gesto, representación o sólo una idea”. Aquello que se anuncia como arte siempre está ya institucionalizado por el sistema dentro del cual funciona, simplemente porque existe dentro de la percepción de los implicados en el mundo del arte. En otras palabras, “La institución del arte no es algo externo a cualquier trabajo sino la condición irreductible de su existencia como arte”. Sin una institución, intrínseca al arte, no hay arte.

Como componente crítico de la institución del arte, el acto de curar transmite valor al arte a través de su presentación y de su discusión; es por eso que el curador fue visto como un *insider* vital. Considerado capaz de instituir nuevas alineaciones y de proveer condiciones y el espacio institucional para la exhibición, el curador también empezó a definir los marcos de producción del arte reivindicando su contexto expositivo dominante. Hubo un nuevo nivel de visibilidad en el rol del curador que empezó con la desmitificación de la institución del arte y continuó como respuesta a unas prácticas más conceptualizadas. A finales de los ochenta, esas condiciones posibilitaron una

“remitificación” del rol curatorial como una postura dominante de autor único. Las críticas a las exposiciones colectivas empezaron a definir las exposiciones como un medio de presentación subjetivo, con un hilo narrativo producido por la yuxtaposición de obras realizada por el curador. La curaduría asistió a la vuelta de la inclusión de objetos preexistentes o la agrupación tanto de obras existentes como de trabajos por encargo, como parte de una composición conjunta de la exposición. Las exposiciones no históricas o temáticas de los ochenta a menudo proponían que la principal función del curador fuera prácticamente la de ser un agente únicamente responsable de la autoría del concepto de una exposición. La exposición se proponía como una síntesis de la obra de arte, el concepto y la praxis transformados en *Gesamtkunstwerk* (la síntesis total de todas las obras en una única forma) por un individuo. Junto a los desafíos bien documentados del museo tradicional, se impuso una nueva retórica que articulaba la curaduría contemporánea como actividad que daba forma a exposiciones así como daba significado al *display* de las obras. Por ejemplo, en 1982, el director de la Documenta 7, Rudi Fuchs, resumió su labor de creador de exposiciones: "Practicamos este arte maravilloso... construimos una exposición después de hacer espacio para las obras de la exposición. Mientras tanto los artistas intentan hacer lo mejor que pueden, como debería ser". En 1983, Harald Szeemann había curado *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (*Tendencias para una síntesis del arte*) en la Kunsthaus Zürich que propuso la muestra como búsqueda de la síntesis total de las artes a través de la imaginación del curador. En una entrevista con el curador Hans Ulrich Obrist, Szeemann aportaba algunos detalles sobre la exposición:

La *Gesamtkunstwerk* sólo puede existir en la imaginación. En esta exposición he empezado con los románticos alemanes como Runge, un contemporáneo de Novalis y Caspar David Friedrich... Entonces incluí trabajos y documentos relativos a grandes figuras de la cultura como Richard Wagner y Ludwig II; Rudolf Steiner y Wassily Kandinsky; Facteur Cheval y Tatlin... la *Catedral de la miseria erótica* de Schwitters; el manifiesto de la Bauhaus *Vamos a construir la catedral de nuestro tiempo*; Antoni Gaudí y el movimiento *Glass Chain*; Antonin Artaud, Adolf Wolfli y Gabriele D'Annunzio... y del cine, Abel Gance y Hans Jürgen Syberberg. Una y otra vez, era una historia de las utopías. En el centro de la exposición había un espacio pequeño con lo que yo llamaría los gestos artísticos primarios de nuestro siglo: un Kandinsky de 1911, el *Gran vidrio* de Duchamp, un Mondrian y un Malevich. Terminaba la exposición con Beuys como representante de la última revolución en las artes visuales.

La de Szeemann fue una de las muchas exposiciones a gran escala que creaba complejos intersticios entre el arte de diferentes épocas, los movimientos, los medios y los estilos, lo que, en conjunto, pretendía ser un trabajo unificado a partir de la combinación de numerosas obras de arte, expuestas todas juntas, bajo una única visión: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* propuso un estilo curatorial propio como sistema de valor. Como proposición, la exposición de Szeemann parecía tratar su propio “mito como valor”, con su perpetua coartada de que no era verdadero. La cara de Jano, la proclamación de su mito se adhería a lo que Roland Barthes consideraba el atributo clave para su perpetuación, en el cual “el significado está siempre ahí para presentar la forma”.

La exposición de Szeemann se componía de los trabajos y objetos que conformaban los fragmentos de su narrativa, como el material para su exposición final, en la que intentó ser hermético, operando con cierta distancia de las intenciones de los artistas individuales. Tanto la escala como la densidad de los potenciales significados producidos por los arreglos de varias obras codificadas como tales en una exposición, transformaron los valores estéticos de las obras individuales en valores simbólicos, por lo que las decisiones abiertamente subjetivas de Szeemann reconstituyeron el sistema, a través del cual el valor podría ser adjudicado, al otorgar la responsabilidad de la generación de significados de las obras casi por completo al curador.

Las grandes exposiciones de los ochenta también exploraron el uso de los espacios más allá de las galerías o los museos, por ejemplo *Von hier aus* (Düsseldorf, 1985) de Kasper König, instalada en unos pasillos realizados a propósito para la exposición y concebidos por el arquitecto Hermann Czech. Muchos también utilizaron sedes esparcidas pero cercanas, como en la exposición de Jan Hoet de 1986, de unos cincuenta artistas en una o más habitaciones de varios apartamentos privados por todo Gante, *Chambres d'amis (Habitaciones de amigos)*, o las continuas iniciativas de Klaus Bussmann y König de mostrar arte adaptado al espacio, conectado a través de lugares seleccionados al aire libre en el *Skulptur Projekt Münster* de 1987. Y, un poco después, la curadora Mary Jane Jacob hizo el festival *Places with a Past* (1991) en el que integró una constelación de obras de arte público especialmente encargadas y temporales que respondían al contexto local, espacial e histórico de Charleston mientras intentaba que se leyera como una única muestra. Hubo una reordenación del arte como un nuevo sistema de valor en el que las elecciones y los argumentos del curador se consideraban una forma de autopresentación, generando así un estatus de constructor de mitos del organizador a cargo.

Según Brian O'Doherty esta conciencia del espacio que circunda la obra ya había empezado en los cincuenta y los sesenta, cuando el significado de un trabajo individual estaba determinado por el lugar que se le asignaba entre otros muchos trabajos. Exposiciones como la de Szeemann, *A-historische Klängen (Sonidos ahistóricos)* en el Boijmans Van Beuningen Museum en 1988, la de Jean-Hubert Martin, *Les Magiciens de la terre (Los magos de la tierra)* en el Centre Georges Pompidou y La Villette de París en 1989, así como la reordenación que hizo en 1983 Rudi Fuch de la colección del Van Abbemuseum de Eindhoven, que a su vez fue reordenada por Charles Esche, su director actual, como parte de la exposición *Repetition: Summer Display 1983*, a su vez parte de *Play Van Abbe Part 1* en 2010; son ejemplos notables de la yuxtaposición de obras que diferían considerablemente las unas de las otras por los materiales tanto como por el estilo, la época y la cultura de origen. Mientras las reordenaciones no cronológicas de las colecciones permanentes son modos institucionales de la práctica de museos como la TATE Modern, la propuesta de Fuch era llamativa por sus "confrontaciones", como su colocación de la obra de Marc Chagall *Homenaje a Apollinaire* (1912) junto a *El juicio de París* (1979) de Luciano Fabro, en una ruptura de las clasificaciones convencionales de la historia del arte como el estilo o el período. Fuchs justificó estas uniones polémicas aludiendo a sus afinidades temáticas: "Fabro destaca un tema de la mitología griega que sigue vigente a través de los siglos. Chagall tiene un bagaje ruso que también conecta con una historia muy básica. Ambos están preocupados por la vida, por la naturaleza connotada de la historia".

Todas las exposiciones mencionadas anteriormente incluían obras de distintos momentos, lugares y culturas seleccionadas por sus relaciones formales, temáticas o contextuales. Lo que las exposiciones tenían en común era el agrupar diversos trabajos, presentados mediante un diálogo mutuo, mediados a través de una narrativa personal proferida por un único autor-curador. Los sistemas de clasificación, asociados a los *displays* de los museos, se sustituyeron por formas subjetivas de “esencialismo” taxonómico, principalmente ratificados por los gustos del curador, el estilo y las afinidades establecidas entre las obras exhibidas. Debora J. Meijers argumenta que, en las exposiciones ahistóricas de Fuchs, Szeemann y otros, “Las obras de arte se disponían en función de las nuevas verdades que se presentaban como universales, a pesar de sus fuertes connotaciones personales”. El curador era, por tanto, contemplado como un “árbitro del gusto” y su selección única y artesanal de artistas y de obras se veía como “garantía de su omnipotencia”. Como Liam Gillick escribía en 1992, el acto de curar funciona “para crear un conjunto de factores mediadores entre el artista y los otros” a través de los cuales ver las obras. Incluso mientras las “estructuras contextualizadoras” del curador parecen ser aproximaciones novedosas para mostrar arte –continúa Gillick–, en realidad las decisiones curatoriales van de la mano de “las fuerzas del mercado y las galerías privadas”.

El aumento de la presencia de la labor curatorial en exposiciones como éstas, iba en paralelo al nivel de escrutinio crítico que consideraba esta labor como una intromisión, dado que operaba a costa de la autonomía estética de los trabajos expuestos. También sometía el arte a una reconsideración de su falta de significado dentro del contexto de la exposición. Este relativismo y la mezcolanza a la hora de realizar exposiciones no históricas tuvieron parte de la responsabilidad del ataque crítico por el hecho de crear constelaciones con obras de diferentes lugares y épocas sin tener en cuenta su contexto. Las obras de arte casi siempre eran intercambiables, como si todas vinieran del mismo sitio. El carácter único del arte se reinterpretaba en un lenguaje del arte internacional, con exposiciones de grupo y colectivas y con el arte mundial aportando un nuevo contexto. Patrick Murphy (curador del Institute for Contemporary Art de Philadelphia en los ochenta) criticó el aumento de exposiciones temáticas internacionales en esos años y describió el fenómeno como “quédate en casa y haz turismo cultural” ya que todo tipo de artefactos artísticos “desfilaban por galerías, siendo su multiplicidad de orígenes los que aportaban significados”. De este modo, los trabajos individuales adquirirían un rol en la comunicación del mensaje, mientras que el centro de todo era un tipo de exposición de diseñador convertido en meta-artista.

La noción del curador como constructor de lo que Debora Meijers llamó “nuevas unidades” y “nuevas verdades” ha recibido un número considerable de críticas. Lo que estos posicionamientos volvían evidente es la provisión discursiva de la actividad curatorial como un modelo subjetivo de producción narrativa. Meijers continúa: “Un diseñador de exposiciones que contempla su actividad como arte no es especialmente diferente del historiador que se hace consciente de las dimensiones literarias de su relato histórico”.

Haciéndose eco del modo en que la palabra “arte” empezó a ser considerada un tipo de verbo en los sesenta, el período que se extiende desde finales de los ochenta en adelante ha visto un cambio paradigmático en la utilización de la palabra “curador” con su vinculación con la función tradicional del museo, hacia el uso del verbo “curar”, que



supone una práctica de construcción de narraciones entre las obras de arte. La aparición del verbo “curar” –donde una vez sólo hubo un nombre, “curador”– implicaba al curador en el proceso generativo de la producción artística. Como escribe el curador Alex Farquharson: “surgen nuevas palabras, y especialmente algunas gramaticalmente envilecidas como el verbo “curar” (aunque es peor aún el adjetivo “curatorial”), provienen después de todo de la persistente necesidad de una comunidad lingüística de identificar un punto de discusión”.

Esta ampliación de la noción del curador como un agente responsable de la estructura de conjunto de la exposición y de la narrativa, estableció un uso ahora ubicuo de la frase “curada por” (en el contexto de las invitaciones de las exposiciones, las notas de prensa y los catálogos). Como el atributo normativo de todas las muestras, “curada por” articula un rol de autoría semiautónomo para el curador. Curar, en el contexto de las exposiciones colectivas –la forma de exposición que más claramente impulsó que el curador saltara a primera plana y que ayudó a establecer el “curada por” como credencial– puso en evidencia la idea de que hay otros agentes además del trabajo de los artistas en las exposiciones, y que la muestra es una forma del vocabulario curatorial con su propia gramática. Como expuso Nicolás Bourriaud, “el desarrollo de esta idea de la exposición colectiva como un lenguaje en curso, indirectamente, ha hecho que aspectos más notorios e importantes de cualquier exposición, incluso las individuales, se descifren [ahora] del mismo modo” como el lenguaje curatorial de una exposición colectiva y las formas de leerla.

### **De la desmitificación en los sesenta a la visibilidad en los ochenta, a la supervisibilidad del curador en los noventa**

Como hemos visto, los últimos años de los sesenta y los ochenta fueron momentos coyunturales en los que se ampliaron los límites de lo que constituía el papel del curador, el nexo de la praxis curatorial y el campo en el que operaban. Como antecedente histórico, Siegelau identificó de manera inadvertida el concepto de la desmitificación como uno de los temas más pertinentes en los últimos discursos curatoriales, tal como ilustra la reflexión de Joshua Decter: “Las instituciones culturales y los museos preferirían que las fuerzas ‘invisibles’ de las exposiciones de arte contemporáneo siguieran siendo, precisamente, invisibles. Mucho de lo que ocurre dentro... las instituciones culturales se mantienen ocultas de la vista del público y, a menudo, incluso de la vista del sector especializado del arte”. La “visibilidad” es, para Decter, lo que la desmitificación era para Siegelau: una necesidad urgente de mostrar los procesos detrás de la exhibición de arte, haciendo los procedimientos curatoriales más visibles. La exposición de los varios procesos de toma de decisión a través de los que las exposiciones se producen, demuestran que se distribuye como arte y cómo la información sobre arte es transmitida.

El concepto de desmitificación se predicó sobre el supuesto de que los curadores se percibían como figuras de poder. Pero esto sólo se asumía dentro del contexto de algún gran poder institucional, en el que el trabajo del curador se entendía mucho más como algo relacionado con la selección y presentación del arte que con los grandes valores estéticos, culturales e históricos de un momento dado. Como más tarde escribió Catherine Thomas, la percepción del poder del curador era directamente proporcional a su invisibilidad: “Históricamente la ‘mano’ del curador o el proceso de selección aspiraba a la ausencia de lo ‘objetivo’ en el *display*. Esta noción de una práctica invisible se

mantuvo intrínsecamente unida al concepto tradicional del museo como un lugar racional, neutral, autoritario, de verdades y valores absolutos”.

Como herramienta necesaria para entender los cambios que tienen lugar en la relación entre la práctica artística y curatorial, la desmitificación fue inicialmente un intento de exponer las decisiones, las elecciones personales y los matices implicados en la selección, organización y estructuración del arte con propósitos expositivos. Los intentos retrospectivos por historizar las prácticas artísticas desde finales de los sesenta empezaron a priorizar y ampliar las posiciones históricas en ciertos curadores independientes. Por ejemplo, en *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (2003) Alexander Alberro se centra en la práctica curatorial de Seth Siegelaub en los sesenta, mientras que se abordaba la de Harald Szeemann en tres monografías, todas publicadas tras su muerte: *Harald Szeemann: Exhibition Maker* (2005), *Harald Szeemann: with by through because towards despite: Catalogue of All Exhibitions, 1957-2001* (2007), y *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007). Este nuevo interés por los curadores independientes lo provocaron al menos tres razones. La primera fue la mayor visibilidad de la posición curatorial en el discurso artístico que, como hemos visto, tuvo como consecuencia lógica la desmitificación del proceso. La segunda fue lo que Mick Wilson llama “el giro discursivo” cuando en la curaduría, y en general en el arte desde los noventa en adelante, lo discursivo se convirtió en un componente esencial del arte contemporáneo profesional –la práctica de hablar juntos en público– que se veía como un medio poderoso para crearse una reputación y transferirla a los discursos dominantes. El tercer motivo para este nuevo interés en establecer un discurso específico del discurso curatorial era que se estaba escribiendo entonces una historia de la curaduría para rellenar las lagunas del conocimiento, que terminó convirtiéndose en un relato sobre las grandes figuras desde los sesenta en adelante. Por ejemplo, el prefacio de Blake Stimson a *Conceptual Art: A Critical Anthology* (1999) señala que “Seth Siegelaub, el organizador-empresario... era, quizás, la figura independiente más influyente asociada con el movimiento [conceptual]”, y un amplio número de artículos tienden a destacar de Harald Szeemann su “estatus patriarcal en el centro de una piscina de talento curatorial que se ha formado con la percepción general del arte experimental de la época de posguerra”.

En los noventa, sin embargo, como un estribillo en las discusiones curatoriales, la “desmitificación” operaba con lo que Raymond Williams define como un “elemento residual activo”. El término es residual porque es una idea que originalmente se formó como una fuerza de oposición a la mitificación del proceso artístico de los sesenta; es activo porque sus significados y valores se sustentan en su uso contemporáneo generalizado dentro del discurso curatorial. Al ser asimilada por la cultura dominante, la desmitificación se ha incorporado, reinterpretado y diluido como “visibilidad” para la posición curatorial. La ventaja de la desaparición, del hacer anónimo o de colapsar la forma de autopresentación fue ignorada como un modo potencialmente válido de práctica en sí misma. La desmitificación se convirtió incluso en una práctica primaria para algunos como O’Doherty, que la describía como “un medio con el que habitualmente trabajo”. Desde finales de los sesenta, la posición curatorial ha dejado de ser un elemento residual activo mientras que “formada y generada en el pasado... es todavía activa en el proceso cultural, no sólo y a menudo en absoluto como elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente”.

La desmitificación es ahora ampliamente aceptada dentro del discurso curatorial

como un método de definir y representar la posición curatorial. Es decir que, hoy, los conceptos de autoría, posicionamiento, y el valor creativo del curador se se dan por sentado en el campo social y cultural del arte. La articulación de Charles Esche de su posición demuestra esto: “Creo que deberíamos admitir una creatividad real implícita en este nuevo término de curador... Ahora estamos implicados en la producción y la creación de contextos y oportunidades, de los cuales todos tienen un elemento creativo... un curador tiene una postura... Yo tengo mi propia postura. Es como si quisieras un edificio como los de Rem Koolhaas, entonces se lo pedirías a Rem Koolhaas”. Esto se reitera en la declaración de Robert Storr sobre su propia postura curatorial:

Creo que la desmitificación es una parte crucial. Ahora hay diferentes formas de hacerlo, y hay diferentes oportunidades o momentos para ello... Si trabajas en instituciones, estás de alguna forma en una situación diferente en la medida en que, como tu mejor apuesta, básicamente, puedes crear el máximo de transparencia y, por tanto, ser tan franco como sea posible con los lugares donde la opacidad es necesaria”.

Hasta el momento, la idea de la desmitificación del rol del curador ha significado por un lado, una combinación de una noción de transparencia máxima como medio de articular y definir una postura específica del curador y, por otro, lo que la curadora Annie Fletcher llamó un nivel de “supervisibilidad” mediada. Ahora asumimos, más que cuestionamos, que una exposición ha sido curada. Para Fletcher, el estado del curador incorpora ahora el proceso de desmitificación “como una parte inherente a la práctica” en la que proporcionar información, ser abierto, revelar datos de uno mismo y ser transparente es primordial. Más aún, ella detecta una notable contradicción entre este estado al que remite y el hecho de que los curadores sean todavía tan insensibles a los efectos que esa visibilidad podría tener en la configuración de la posición de poder del curador dentro del arte y sus discursos relacionados como parte de una nueva economía de la reputación. Cuando consideramos los efectos que esta hipervisibilidad tiene en cómo se representa la curaduría, evaluada e institucionalizada por los discursos referidos a las prácticas expositivas contemporáneas, Fletcher continúa: “Quizás la visibilidad de los curadores, en otro nivel, es algo que debería cuestionarse en términos de cuán famosos son y, preferiblemente, decir que deberían ser responsables”. Es decir que la desmitificación, como una posición de hipervisibilidad para la postura del curador independiente, ha tenido pocas respuestas a los efectos que una tan continuada reiteración de esta visibilidad pueda tener en la creación y el mantenimiento de un discurso dominante en el arte y la curaduría basada en la visibilidad, el *display* público y la extraña marca de la celebridad.

Esto es lo que Michael Brenson llamó “el momento del curador” que, según él, había llegado con la aparición de los encuentros internacionales, las reuniones de curadores y las bienales de mediados-finales de los noventa:

Después de oír hablar a los directores de bienales y trienales internacionales los unos con los otros durante tres días sobre sus esperanzas y preocupaciones, vi claramente que la era del curador había empezado. Los organizadores de estas exposiciones, así como otros curadores de otras partes del mundo que trabajan con culturas ajenas y son capaces de pensar con imaginación sobre los puntos en común y los conflictos, deben ser a la vez estetas, diplomáticos, economistas,

críticos, historiadores, políticos, desarrolladores de audiencias y promotores. Deben ser capaces de comunicarse no sólo con artistas sino también con miembros destacados de la comunidad, ejecutivos de negocios y jefes de Estado... Los nuevos curadores comprenden, y deben poder articular, la capacidad del arte para conmover y movilizar a la gente, y animar debates sobre la espiritualidad, la creatividad, la identidad y la nación. La textura y el tono de la voz del curador, las voces que dan acogen o excluyen, y la forma en que la conversación se desarrolla son esenciales para la textura y la percepción del arte contemporáneo.

Como indica Brenson, la curaduría de simposios es una forma de *display* público, demostrando la manera en que los curadores se han convertido en cuerpos parlantes en nombre de su disciplina y de otras. Como ejercicio, con más frecuencia que sin ella, montan una escenografía, o un marco, de jerarquías. Por ejemplo, el simposio internacional "Rotterdam Dialogues: The Curators" en el Witte de With de marzo de 2009 intentó ofrecer un momento para reflexionar sobre el estado actual de la profesión, desde el asenso de la figura del curador en los noventa. Los tres días de reuniones juntaron a algunos de los curadores más famosos, desde Jan Hoet a Hans Ulrich Obrist o Nicolás Bourriaud, junto a algunos de los curadores de bienales más viajados como Hou Hanru o Carolyn Christov-Bakargiev, así como a una generación más joven de curadores-directores de Kunsthallen y otras instituciones artísticas que empezaron a trabajar de manera independiente, desde Jens Hoffmann a Adam Budak. El simposio operó como "una exposición del discurso", un *display* público de voces parlantes. Aunque fue imposible evitar el sentimiento de que muchas de las autoarticulaciones sólo reificaban los valores simbólicos en oferta dentro de una economía de la reputación operativa en el marco provisto; el evento efectivamente reconstituyó aquel sistema de valores ya engrosado, que se apuntala en la celebridad del curador a la que nos hemos venido acostumbrando ante "el momento del curador" de los últimos veinte años. Como una importante oportunidad de reflejar lo que se ha logrado y cómo han cambiado las cosas, hubo poca autocrítica de grupo respecto de si lo que esos cambios habían conseguido era productivo para el arte o para la cultura en general.

Las contradicciones que Fletcher había identificado entre la desmitificación de la posición del curador y su capacidad de hacerse visible, se pueden ver en muchas de las respuestas críticas a las iniciativas de los curadores. Por ejemplo, Manifesta 4 en 2002 fue declarada por sus curadoras Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo y Stéphanie Moisdon como un sistema curatorial de "transparencia radical" con la intención de crear procesos orgánicos centrados en el diálogo, el intercambio y los nuevos géneros de los modelos del arte, con las co-curadoras asumiendo "el rol de facilitadoras más que de curadoras estrella". Pero, al llamar la atención a su presunta transparencia, las curadoras aseguraron que la discusión que circundaba la exposición se centrara principalmente en el *statement* curatorial más que en las obras de arte seleccionadas. De manera parecida sucedió con el intento de Francesco Bonami de hacer de la Bienal de Venecia de 2003 un proyecto expositivo más colectivo, al invitar a once curadores para formar "zonas" dentro de la exposición como un conjunto, ya que las críticas principalmente se centraron en debatir los sistemas usados individualmente por cada curador y Bonami fue incluso criticado por no curar la exposición lo suficiente. Quizás el ejemplo más grandilocuente de todos fueron las tácticas evasivas desarrolladas durante la Bienal de Lyon de 2007, en la que Obrist y Moisdon "curaron curadores curando artistas" al invitar alrededor de

cincuenta curadores a presentar cada uno un artista junto a su propia selección de artistas.

En una polémica sobre el tema en su propia práctica, el curador Andrew Renton expresó su deseo de retener un elemento de complejidad en su pensamiento curatorial:

Creo firmemente que parte del trabajo de curar es hacer que una muestra se explique por sí misma, y la gente se pregunta que sería esto y, yo diría, que lo que tienes no es un catálogo que explica tu trabajo, sino directamente los trabajos explicándose los unos a los otros y, entonces, has conseguido una exposición verdaderamente integrada. Lo que la desmitificación no permite lo suficiente son ciertas nociones de complejidad, y vivimos en una época donde las obras de arte no se ajustan a un único género y son, por su naturaleza inherente, complejas... Estoy bastante interesado en desmitificar el proceso de experimentar el arte, pero estoy interesado en simultáneamente mantener la posibilidad de la complejidad dentro de esto.

Renton parece añorar una suerte de misterio en torno a la experiencia del arte, como una posible función de su complejidad y de las decisiones curatoriales. El deseo de que las obras se expliquen las unas a las otras parece reforzar la noción de una facultad de mediación abstracta integral al arte. Su posición implica también una creencia en la capacidad del propósito curatorial, en la que el significado se produce por la virtud de la decisión del curador de yuxtaponer ciertas obras como una adecuada forma de autoexplicación.

Hubo otros intentos de contrarrestar la desmitificación del rol del curador, motivados por un deseo de preservar la distancia de éste de la institución del arte, como el acertado uso de la opacidad que proponía Storr a la vista del aumento de la transparencia. Sin embargo, cualquier oposición percibida debe tener en cuenta el hecho de que una de las consecuencias de este giro limitado hacia la transparencia curatorial ha sido la subsiguiente re-mistificación del curador como un:

poder dominante (que) puede legitimarse al promover creencias y valores que congenian; naturalizando y universalizando creencias tan obsoletas como por sí mismas evidentes y aparentemente inevitables; denigrando ideas que podrían desafiarlas; excluyendo formas rivales de pensamiento quizás por algún tipo de lógica no hablada pero sistemática; y oscureciendo la realidad social en formas convenientes a sí mismo. Tal "mystification" [deformación] como normalmente se le conoce, frecuentemente adopta la forma del enmascaramiento.

Este enmascaramiento funciona de forma parecida al modo en que Barthes entiende la manera en que opera el mito como construcción social y cultural que transcurre de manera natural y en el que ciertas relaciones de poder se ocultan, o se pasan por alto, y en el que las referencias a las tensiones y las dificultades se bloquean, desactivando sus amenazas como parte de un proceso de naturalización. Barthes describió el mito como "un tipo de lenguaje" en el que "todo puede ser un mito si es que éste se transmite por un discurso". Si la desmitificación del rol curatorial contemporáneo se asocia principalmente a los temas discursivos, como la transparencia en los procesos de toma de decisiones,

entonces hay otros muchos asuntos que son periféricos a los discursos dominantes actuales, entre otros, los relacionados con la fama, las ventajas obtenidas a través de la curaduría profesional, los avances profesionales de los artistas amigos, y la influencia del mercado del arte en las decisiones curatoriales.

En resumen, los sesenta vieron los primeros pasos significativos hacia la desmitificación del rol de los mediadores, a través de nuevos formatos expositivos como las exposiciones de arte público, las revistas de arte, las publicaciones y los eventos efímeros. Un segundo cambio de paradigma en los ochenta vio la vuelta a una curaduría con objetivos discretos, asociados a la curaduría de colecciones de museos. Este desarrollo más tardío difería sustancialmente de los anteriores al contemplar las exposiciones como propuestas curatoriales individuales, con muestras a las que se les asignaba un concepto unificador o una temática narrativa como ruptura de las convenciones históricas de ordenación. Lo que estas conyunturas tienen en común, sin embargo, es el grado en el que el curador se convierte en protagonista, como sujeto tanto como objeto de estudio, dentro de las discusiones y los debates en torno a las exposiciones de arte. Como veremos, la reconfiguración de la curaduría como nódulo central de los comentarios del arte contemporáneo prolifera en los noventa.

## **Antologías curatoriales y el nacimiento de una historia de las exposiciones**

La curaduría queda completamente establecida como un discurso histórico y un campo académico de investigación, en parte debido a su estado permanente de autoproducción. Sin embargo, en el mundo angloparlante durante los noventa, uno de los principales desarrollos fue la aparición de un tipo de publicaciones que examinaban específicamente la historia de las exposiciones, las innovaciones curatoriales y los modelos del pasado, y sus posibles relaciones con una práctica en evolución. Según Julia Bryan-Wilson, este período podría llamarse la “edad de los estudios curatoriales” en la que “las bases institucionales del arte se toman como algo dado, y el marketing y la presentación del arte contemporáneo se ha convertido en un centro especializado de investigación para miles de estudiantes”. Durante esta época, la mayor parte de los debates se centraron en curadores independientes, y empezó a tomar forma un proceso de historización de manera simultánea a las mayores transformaciones en la praxis curatorial contemporánea. Como Helmut Draxler argumentaba en 1992, los primeros años de la década eran reconocidos como un período de “institucionalización” de la función curatorial, con el surgimiento de programas de formación curatoriales, como consecuencia de un “giro institucional” inicial en el curso de los sesenta, cuando el curador se convirtió en una figura centrífuga. Esta institucionalización de la función del curador fue sólo el primer estadio de la aparición de un nuevo discurso de la curaduría contemporánea; acompañado por la antes mencionada industria editorial, que era dirigida por, y para, una nueva generación de curadores que habían tenido acceso a dichas publicaciones.

En su profética introducción a *Thinking about Exhibitions*, en 1996, Bruce Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Nairne subrayaron lo que se iba a convertir en “la emergencia y consolidación de un nuevo discurso sobre las exposiciones de arte” y plantearon su intención de “poner sobre la mesa de debate los variados temas que estaban en juego para su formación y recepción”. Su ecléctica selección de textos se centraba

principalmente en la historia de las exposiciones del siglo XX –curaduría, lugares de exposiciones, formas de instalación, y audiencia– en un intento de demostrar cómo los discursos en torno a las exposiciones habían cambiado dramáticamente desde los ochenta y mostrar cómo, en los noventa, “el interés por las exposiciones era sintomático de la política y la gestión cultural de muchos de los debates centrados en y fomentados por las exposiciones”.

El impacto de exposiciones clave para la historia del arte ya había sido señalado por Altshuler en 1994, cuando reivindicó que las historias del modernismo, las vanguardias históricas y las de los sesenta se basaban en la aceptación y el soporte mutuo entre una comunidad de artistas y un público receptivo a su trabajo, con “todos los participantes implicados en sistemas de relaciones personales y económicas”. Altshuler más adelante observó que “el nódulo central de aquella confrontación era la exposición, donde artistas, críticos, galeristas, coleccionistas y el público general se encontraban y respondían de varias maneras a lo que los artistas habían hecho. Las exposiciones colectivas destacaban este aspecto y (tales) eventos... jugaron un papel crítico en lo que fue para nosotros el derrumbe de la vanguardia histórica”.

En *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (1998), Mary Anne Staniszewski proponía firmemente que la historia del arte occidental había pasado por alto el rol jugado por la curaduría, el diseño de exposiciones y la concepción espacial en las primeras formas expositivas del siglo veinte. Para Staniszewski, nuestra relación con este pasado no es sólo un tema relativo al tipo de arte que ahora se ve que ha sido parte de esta historia, sino también a qué tipo de evidencia documental de su exhibición ha sobrevivido, dado que aquello que es “omitido desde el pasado revela tanto de una cultura como lo que ha quedado registrado como historia y circula como memoria colectiva”. Para Staniszewski, la visualidad, el *display* y la narratividad son indispensables en cualquier exposición curada, que continúa siendo la forma más privilegiada de presentar el arte. El *display*, por tanto, se puede entender como el núcleo de una exposición.

Las exposiciones producen formas de orden temporales. Como eventos, no pueden ser reducidas a meras “dimensiones y medios; el deseo planificado de juntar lo que antes estaba separado, con coherencia y homogeneidad, y redistribuir lo que parecía preordenado es lo que otorga a las exposiciones temporales un valor teórico y lo que las convierte en ‘exposiciones’”. Al dar orden a un breve momento, el *display* de las exposiciones temporales funciona como “cápsulas del tiempo” en las que la elección particular del curador se fija como un grupo –elegido mediante la unión de obras de arte que les dé un sentido al mismo tiempo.

Sin importar qué forma tomen las exposiciones, estas son también un lugar fundamental de intercambio en la política económica del arte, el punto en el cual “el significado se construye, se mantiene y, ocasionalmente, se reconstruye” donde uno puede “establecer y administrar significados del arte”. El que la escritura se concentre únicamente en las prácticas del *display* de las exposiciones, en detrimento de las obras que las componen “puede verse como una crisis en la crítica del arte y sus lenguajes”; también es importante considerar que la naturaleza efímera de las muestras temporales a menudo hace que se pase por alto la forma en que las obras se ven y se experimentan o queden indocumentadas o poco representadas. Como afirma Staniszewski, seleccionar lo que se incluye o excluye es una de las formas en que se produce la cultura. En la

historización del arte a través de las exposiciones curadas, esta “producción de la cultura” se archiva en catálogos adicionales, cobertura crítica en los medios internacionales especializados, y reseñas en la prensa tradicional que, en cambio, se centran en la responsabilidad del curador en esas exposiciones. Staniszewski sugería –como había hecho O’Doherty en sus paradigmáticos ensayos de 1976– que la historia de las exposiciones era una de nuestras historias culturales más reprimidas. A pesar del hecho de que el montaje de exposiciones ha implicado un significado crucial en las formas en que se crean significados en el arte, la connotación del espacio y su retórica ha sido eclipsada por la contextualización del arte según la época o las obras de los artistas.

Uno de los factores clave en la producción de la posteridad artística ha sido el predominio del cubo blanco modernista como espacio expositivo que eliminaba las connotaciones de las condiciones institucionales. En lo que O’Doherty denominó un “olvido radical” en relación con la historia temprana de las formas de exposición innovadoras, la institucionalización del cubo blanco desde los años cincuenta en adelante trajo un rechazo al considerar un contexto espacial más amplio, corpóreo y temporal de la experiencia del arte: una noción prescrita de nuestra “presencia frente a la obra de arte” implicaba que teníamos que “ausentarnos a favor del Ojo y del Espectador”. Para O’Doherty, esta facultad incorpórea reafirmaba la autonomía del arte para ser experimentado principalmente a partir de medios visuales formales. Según Thomas McEvelley, la resistencia de su neutralidad evidente dio al cubo blanco su poder como proveedor de valores estéticos y de mercancía. Como afirma, este poder se centra aparentemente en “la belleza inmortal de la obra de arte. Pero, de hecho, es su sensibilidad específica, con limitaciones y condiciones especiales, lo que la engrandece. Al sugerir la ratificación eterna de cierta sensibilidad, el cubo blanco sugiere la perpetuación de las demandas de la casta o del grupo que comparte su sensibilidad”.

Al contrario del análisis de O’Doherty, que se centra principalmente en los artistas, Staniszewski subraya la falta de coherencia en la historia del diseño de exposiciones y la represión del rol de los curadores dentro de la práctica histórica del arte. Para ella, la “amnesia” funcionaba según las innovaciones previas en la práctica del *display*, especialmente el influyente papel que jugaron artistas, diseñadores y curadores visionarios –como Alfred H. Barr, Herbert Bayer, Alexander Dorner, Marcel Duchamp, Frederick Kiesler, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Lilly Reich, Aleksandr Rodchenko y Willem Sandberg– en la producción de influyentes instalaciones desde los años veinte en adelante. Al examinar los diseños de exposiciones, los *displays* y las instalaciones como parte de la historia del Museum of Modern Art de Nueva York, Staniszewski planteaba preguntas sobre la responsabilidad para crear convenciones institucionales, construcciones ideológicas y procesos históricos en torno a la praxis curatorial y a los medios por los que el arte se difunde.

Obrist también ha enfatizado la “fuerte amnesia en torno a la complejidad intrínseca a las exposiciones experimentales” desde lo que él llama el laboratorio de los años veinte a los cincuenta. El ha dicho:

En un momento en el que se habla tanto de curar, no hay literatura sobre exposiciones. Tenemos que empezar con Alexander Dorner en los años veinte en Hannover, después Willem Sandberg en los cincuenta en Amsterdam. Faltan muchos libros, hay mucha literatura perdida sobre exposiciones; en primer lugar, los



textos clave de pioneros de la curaduría como Alexander Dorner o Pontus Hultén están la mayoría descatalogados y famosas emisiones de radio de Willem Sandberg (que inspiró a la generación de Harald Szeemann) no son accesibles en inglés. Hay muy pocos ejemplos y por eso los que existen son tan bienvenidos, por eso son tan importantes. Hay mucha literatura perdida sobre exposiciones. Esto tiene que ver con el hecho de que las exposiciones no se van recopilando y por ello caen profundamente en el olvido”.

En numerosas ocasiones, Obrist hace eco de la opinión de Staniszewski respecto de esta falta de conocimiento curatorial, y directamente cita sus afirmaciones sobre como “ver la importancia del diseño de exposiciones otorga un acercamiento a la historia del arte que reconoce la vitalidad, la historicidad, el momento y el contexto de todos los aspectos de la cultura”. Más aún, Obrist ha destacado que esta amnesia “no sólo oscurece nuestra comprensión de la historia experimental de las exposiciones, sino que también afecta prácticas curatoriales innovadoras” ya que estas exposiciones “no sólo contribuyeron a la mutación de los museos existentes y de las estructuras expositivas, sino que también empujaron los límites hacia la invención de nuevas estructuras interdisciplinarias”.

Este enlace temporal entre las prácticas pasadas y actuales, esta urgencia por escribir una historia de la curaduría afincada en el presente, es un recurso recurrente en las propuestas de Obrist sobre su propia investigación curatorial. Desde principios de los noventa, ha grabado entrevistas con muchos de los principales curadores del siglo pasado, conversaciones sobre las ideas detrás de sus exposiciones, como una forma de señalar esta amnesia histórica. Yo argumentaría que esto demuestra un interés no sólo por establecer una historia de la curaduría, sino también como un potencial espacio para el autopoicionamiento. Aunque el intento de Obrist por enmendar las carencias del conocimiento curatorial opera como lo que denomina una “protesta contra el olvido”, también conecta las innovaciones curatoriales del pasado con su propia práctica, lo que le sitúa como su lógico sucesor.

La crítica y curadora Lucy Lippard también ha subrayado la amnesia como un tema recurrente dentro de los posicionamientos curatoriales: “La amnesia cultural –impuesta menos por la pérdida de la memoria que por las estrategias políticas– ha corrido un velo sobre muchos trabajos curatoriales importantes realizados en las cuatro décadas pasadas”. Lippard también ha señalado que “no hay mucha documentación disponible. No hicimos mucha labor documental en aquella época”, lo que enfatiza la necesidad de encauzar la historia de las exposiciones y resucitar los acontecimientos del pasado. Como contraste, el curador Jens Hoffman argumenta que las formas más recientes de práctica curatorial están poco representadas:

Lo que la amnesia ha causado es que la gente hable de curaduría en términos muy generales. Gente como Dorner o Szeemann siempre salen a relucir si uno necesita una figura histórica para tenerla en cuenta en las formas actuales de curar. Szeemann no estaba en absoluto interesado en ser autorreflexivo respecto de su propia práctica o sobre la curaduría en general y Dorner es un caso muy complicado en mi opinión. Se sabe muy poco sobre su trabajo, pero aún con todo la gente siempre lo cita como un pionero de la curaduría... Pero creo que lo que es incluso peor que esto es que la gente no recuerde a los curadores de principios de

los noventa ya que, por alguna razón, no han tenido tanta visibilidad en los últimos años, aunque hicieron exposiciones revolucionarias hace tan sólo diez o quince años”.

Antes de los noventa, la práctica de la curaduría y sus discursos específicos se habían centrado en el arte contemporáneo, con pocas o ninguna referencia a la historia de las exposiciones y un protagonismo recurrente de las tendencias recientes. Como respuesta a este vacío discursivo, las discusiones contemporáneas de curaduría identificaron cierta amnesia histórica en un impulso por formular un nuevo cuerpo de conocimiento curatorial más que para rellenar el tan necesitado vacío. Curar se convirtió en una matriz de prácticas discursivas que puedan ser identificadas como un corpus de conocimiento. Hay reglas, juegos de verdadero y falso y, de manera más general, lo que Foucault ha denominado “formas de veridicción en estas prácticas discursivas”. Es decir que sigue habiendo la necesidad de examinar más rigurosamente cómo estas reglas, estructuras y modalidades han posibilitado un discurso “orientado” por parte del curador.

Mientras se hacía caso omiso a las consideraciones del momento, esta retórica contemporánea de un pasado olvidado empezó a configurar un tipo de exposición en función de los curadores independientes y los gestos curatoriales. A la vez, curadores y artistas habían reaccionado a, y se comprometieron con, esta “neocrítica” extendiendo los parámetros del espacio curatorial para incorporar más formas discursivas, desde los modos convencionales de intercambio hasta las declaraciones geopolíticas a gran escala, centradas en el ámbito de la exposición como dispositivo enmarcado. A pesar de las numerosas declaraciones en contra, desde Hoffmann a Obrist, la priorización de lo contemporáneo y del gesto curatorial ha creado un modelo particular de discurso que continúa siendo autorreferencial, centrado en el curador y en su criterio con raíces históricas poco sólidas.

### **El discurso curatorial a finales de los noventa**

Ya en 1989, Benjamin Buchloh había planteado que existía una necesidad urgente de articular la posición curatorial como parte del discurso artístico. En su opinión, prácticas como “hacer” o “curar” necesitaban un discurso como “hablar” o “escribir” para que la función del curador se reconociera como parte de las superestructuras institucionales:

El curador observa su operación dentro del aparato institucional del arte: los más prominentes procedimientos de abstracción y centralización que parecen ser una consecuencia inevitable de la entrada del trabajo en el aparato de las superestructuras, su transformación de práctica a discurso. Lo que casi parece que se ha convertido en el principal rol del curador: funcionar como un agente que ofrece publicidad y potencial importancia, en un intercambio para obtener un momento de práctica actual que está a punto de ser transformada en mito/superestructura.

Algún tiempo más tarde, en la especulativa introducción de Dave Beech y Gavin Wade a *Curating in the 21st Century* (2000), los autores sitúan el discurso como una posible forma de práctica. Ellos exponen que “incluso hablar es hacer algo, especialmente si estás diciendo algo que merece la pena. Hacer y decir, por tanto, son formas de actuar en el mundo”. Aunque esto es indudablemente verdad, es un lugar común que puede

aplicarse a muy distintos fines. Si la intención de la afirmación de Beech y Wade es decir que “hablar” puede ser una acción crítica vis-à-vis de los discursos dominantes curatoriales, esto también puede ser usado para justificar la construcción y el mantenimiento del discurso dominante en sí mismo. En otras palabras, Beech y Wade estarían siendo de algún modo optimistas con su especulación. Por el contrario, Mick Wilson discute que los poderes productivos del lenguaje hayan sido parte del repertorio de supuestos de un amplio rango de prácticas artísticas experimentales y sus consecuentes comentarios. Esta tendencia ha dado mayor ímpetu a lo que llama el “momento foucaultiano en el arte de las últimas dos décadas, y la ubicua aparición del término ‘discurso’ como una palabra para conjurar y ejecutar el poder”, hasta tal punto que “incluso hablar es hacer algo”. Hasta aquí las posiciones discursivas en el lugar del “hacer” en el marco de los discursos sobre la práctica curatorial.

Junto con la profesionalización de la curaduría contemporánea, el aumento del gesto curatorial en los noventa empezó a establecer la curaduría contemporánea como un nexo potencial para la discusión, la crítica y el debate, en que el rol vaciado de la crítica en paralelo con el discurso cultural fue usurpado por el espacio de curaduría neocrítica. Como escribió Liam Gillick:

Mi implicación en el espacio crítico es un legado de lo que pasó cuando la voz crítica semiautónoma empezó a debilitarse, y una de las razones para que esto pasara fue que la curaduría se convirtió en un proceso dinámico. Así que la gente que conocías de antes, que en el pasado eran críticos ahora eran curadores. Los más brillantes, la gente más inteligente se habían implicado en esta actividad múltiple de ser mediadores, productores, *interfaces* y neo-críticos. Es discutible que la mayor parte de los ensayos importantes sobre arte en los últimos diez años no hayan estado en revistas de arte sino en catálogos y otros materiales producidos en galerías, centros de arte y exposiciones.

Las exposiciones (sea cual sea la forma que adopten) y sus discusiones adyacentes delimitan un lugar donde la información y las ideas sobre arte se ejecutan, se almacenan y se transmiten. En paralelo al aumento de la publicación de las historias de curaduría, los análisis críticos de las exposiciones curadas han crecido exponencialmente en los últimos veinte años, lo que ha supuesto una gran ayuda para establecer la respetabilidad de la práctica curatorial. Este respeto, a su vez, ayuda a reforzar el mérito de la práctica curatorial como un tema de estudio que merece la pena. Como Greenberg y otros recalcaron en sus valoraciones de un cambio en la crítica del arte hacia la escritura de las exposiciones desde la perspectiva curatorial, “Esta táctica puede ser un mecanismo compensatorio, un intento politizado para considerar las obras de arte como entidades interrelacionadas más que individuales, o una respuesta textual a los cambios en el mundo del arte”.

Como algo ya articulado, la selección, coproducción, *display* y diseminación del arte se ha hecho perceptible por los curadores a través de la insistencia en el carácter único de su práctica. Mediante las discusiones públicas, las conferencias y las publicaciones sobre curaduría, aquellos que curan exposiciones de alto nivel intentan generar un sentido de “comunidad” y “conectividad” para situar sus posiciones individuales dentro de un discurso más amplio e insertarse en una jerarquía. Sin embargo, esta “comunidad” consiste en el autoposicionamiento de los curadores independientes con gente de la

misma opinión, conectándose cada curador en prácticas similares.

Como herramientas documentales, los catálogos también les sirven a los curadores como formas representativas de mediación después del efecto. Sobreviven mucho tiempo después de que las muestras hayan terminado y, con tantas exposiciones reclamando atención, la producción de un catálogo a menudo garantiza que esa exposición siga viva después del evento. A la vez que otorgan una extensión literaria a la exposición, los catálogos permiten a los curadores demostrar la posición intelectual que aclara el esfuerzo curatorial como parte de un todo. Así como son una fuente para la documentación y la interpretación del arte, los catálogos también se han convertido, como dice Bruce Ferguson, en el más “privilegiado fetiche de los curadores”. El protagonismo de la figura del curador desde los noventa ha impulsado este discurso del catálogo, en el que el texto a menudo se ha privilegiado sobre la experiencia del arte, y las tesis curatoriales hacen caso omiso de la intención de las obras de arte expuestas y sus relaciones con otros campos de investigación.

Como una eficiente forma curatorial en sí misma, los catálogos también asumen una dimensión enciclopédica dentro del contexto de las bienales, en vista de que los curadores utilizan las publicaciones que acompañan a estos eventos como parapetos en los que verter sus posicionamientos curatoriales más extensamente, a través de textos encargados junto a los propios. Como el artista Daniel Buren señala, esto ha adquirido muchas formas distintas en el pasado, en concreto en las Documentas 9 y 11:

El organizador/autor/artista de exposiciones a gran escala proporciona resultados que ya conocemos: la Documenta se transformó en un circo (Jan Hoet) o incluso en plataforma para la promoción de los curadores que se benefician de la ocasión para publicar sus tesis en forma de un ensayo de catálogo (Catherine David) o en una tribuna a favor de un mundo en desarrollo-políticamente-correcto (Okwui Enwezor) o en otras exposiciones por organizadores-autores que intentan dar un nuevo *merchandising* al siempre voraz mercado occidental para el consumo del arte, en el que, como en todos los mercados, deben renovarse rápidamente y sin descanso para no sucumbir.

Junto con el exponencial aumento del material impreso curatorial, los simposios curatoriales se han centrado en las personas responsables de las exposiciones a gran escala en un nivel internacional; esas movilizaciones ahora ocurren en mayor escala que antes. Como Thomas Boutoux ha propuesto, fue durante los noventa cuando el mundo del arte contemporáneo acogió este fenómeno como una oportunidad para reinventarse, guiada por los principales protagonistas del mundo del arte, impresionados por el tamaño y el poder de la emergente circulación mundial y la “persuasiva carencia de desigualdad de este nuevo mundo, centrado en la coherencia global y usándolo como una influencia para integrar los lugares de producción artística que anteriormente se consideraban marginales respecto al modernismo occidental”.

Junto con los viajes aéreos más baratos, la mayor movilidad de la población y el advenimiento de las tecnologías con Internet, los profesionales del arte podían permitirse un mayor acceso a lugares, gentes y culturas. El mundo del arte “se transformó radicalmente de un universo organizado principalmente en torno a unos cuantos centros y ciudades occidentales”, en el que virtualmente se excluían las contribuciones de

individuos (artistas, curadores, críticos e historiadores) de las Américas, Asia o África, “en una densa red internacional de instituciones dentro de las cuales los profesionales de todos los continentes y casi todas las naciones se trasladan, trabajan y debaten sobre el rol del arte en un mundo más grande”.

Esta migración del mundo del arte no sólo sucedió como una consecuencia de una nueva condición global, sino también como resultado de la profesionalización de la práctica artística y curatorial. Esta globalización de un discurso supone un claro contraste respecto de la generación de los ochenta, que llegó a la curaduría como una carrera accidental; considérese, por ejemplo, a Robert Storr que empezó como artista-asistente-gerente, o Ute Meta Bauer que era una artista-activista-música antes de convertirse en curadora. Como Catherine de Zegher sugería en su comparación de la generación actual con su propio trabajo durante finales de los setenta y en los ochenta:

La clave del cambio es que la práctica curatorial se ha profesionalizado. Solía ser amateur de alguna manera. Mi generación se ha movido entre una aproximación amateur y profesionalizada. Todos estudiamos historia del arte, pero no sólo trabajábamos con la historia, trabajábamos con lo actual y, al principio, nadie sabía realmente dónde situarnos, porque el arte contemporáneo no existía por aquel entonces como estudio, sino sólo como práctica, por lo que vivimos muy de cerca esa transición. Por ejemplo, cuando eras abogado, eras abogado, un profesional; ahora ser un artista es considerado una profesión... tengo la impresión de que la conversión de la curaduría en profesión sucedió a la vez que la del artista.

En los noventa, las antologías curatoriales habían empezado a aparecer, lo que tendió a crecer en los encuentros internacionales entre curadores como parte de las cumbres, simposios, seminarios y conferencias. Empezando con el influyente *Meta 2: The New Spirit in Curating* (1992) de Ute Meta Bauer, se estableció un tipo de tendencia por la que los curadores se sentaban en una mesa con micrófonos delante de una audiencia, fomentando una discusión que más tarde se registraba en una publicación. Sin excepción, estas publicaciones hacían énfasis en la práctica curatorial independiente, con narraciones en primera persona, autoposicionamientos o articuladas con entrevistas fundamentales, *statements* y representaciones de exposiciones. Otras publicaciones como *MIB—Men in Black: Handbook of Curatorial Practice* (2004) siguieron su ejemplo atenuando el problema al prestar una atención significativa a las respuestas insustanciales y personalizadas de curadores sobre el tema de su extraña práctica (en las que “además de las notas biográficas pueden encontrarse unos acentos teóricos bien situados, alegres interpretaciones de propósitos, militancias políticas y piruetas sobre sus egos, embellecidas”). Mientras reclamaba representar el “nuevo espíritu de la curaduría”, este amontonamiento de *statements* de curadores sobre sus propias posiciones y sobre la singularidad de sus proyectos, refuerza nuevamente cierto discurso de orientación curatorial. Un ejemplo de cómo este discurso impactó en el modo en que se hablaba y se experimentaba la curaduría es la firme formulación con la que los curadores contextualizan ahora su propia práctica-posición-narrativa. Esto es evidente en el simposio anteriormente mencionado “Rotterdam Dialogues: The Curators”, pero uno también podría añadir a una larga lista “The Bergen Biennial Conference” (2009) que, en lugar de ser una exposición de obras de arte fue un evento (bienal) que vio a curadores

hablar sobre curar bienales, ante la pregunta “¿Bienal o No Bienal?”. De estas discusiones, que fueron dirigidas por los curadores-organizadores Elena Filipovic, Marieke van Hal y Solveig Ovstebo, surgió un nivel generativo de autocrítica en relación con la posición de autoría inherente al formato de la discusión. Hubo un giro desde un modelo discursivo egocéntrico y patriarcal a una posición más dialogante con el objetivo de dejar constancia de lo que se había hecho y de cómo la profesión adquirió su estado actual, a través de un análisis más enérgico de ciertas formas de exhibición y sus historias específicas.

Lo que Bresson identificó como el momento del curador durante este período podía ser subdividido en los momentos “residuales”, “emergentes”, “dominantes” de Williams en la formación de un discurso, en este caso los momentos específicos del rol de curador en las formas en que se describen más abajo.

Primero, la desmitificación permanece como un elemento residual activo –originalmente asociado con unos cuantos creadores de exposiciones independientes desde finales de los sesenta– con el efecto secundario de la supervisibilidad de la posición curatorial desde finales de los ochenta, época en la que la práctica de la curaduría subvertía las técnicas de *display* de los museos para llegar a convertirse en una forma subjetiva de autorrepresentación del curador.

Segundo, la aparición de un discurso específico para la práctica curatorial empezó como un desarrollo gradual que vio a los curadores participar en simposios y publicaciones y utilizar su propia práctica como el tema principal de debate y como foco discursivo. La escena emergente del momento del curador, representada por el “curado por” asociado a cada exposición, acarrió un cambio de paradigma en los noventa hacia la curaduría como una profesión global, con la aparición de nuevas bienales. La expansión del discurso curatorial se aceleró por el advenimiento de programas de formación en curaduría a principios de los noventa. Los estudiantes y los programas principales empezaron a mirar los modelos expositivos existentes y un número relativamente pequeño de precedentes curatoriales establecidos, con especial protagonismo de la historia de las exposiciones que observaba el componente curatorial en lugar de las obras de arte.

Tercero, desde los noventa, el discurso dominante en torno a la figura del curador de bienales creó un mercado para un tipo nómada y global de curadores a la vez que surgieron nuevas asociaciones a la curaduría, como una potencial forma de práctica cultural y una posible carrera para los artistas, historiadores del arte, críticos y gerentes.

El giro hacia la curaduría en los debates sobre arte en los noventa, intentó formular un nuevo lenguaje y un vocabulario para curar como una práctica diversa, internacionalizada y, a través de estas articulaciones, configurada como un concepto centrado en un acto curatorial individualizado, a menudo asociado a otras profesiones o actividades. En una entrevista realizada, en 2003, al curador y director del Van Abbemuseum en Eindhoven Charles Esche, éste sugería que la designación del curador como *Ausstellungsmacher* se aplica ahora erróneamente a un concepto completamente diferente de una palabra que había estado en uso desde el siglo XVIII para describir al curador como el protector de una colección, “por lo que podríamos decir que deberíamos encontrar otra [palabra], porque no estoy seguro de que esa conexión histórica sea muy útil”. Como también señalaba el curador brasileño Carlos Basualdo, las referencias previas que sitúan al curador como un crítico sagaz o un descriptor interpretativo de la

historia, una “figura relativamente poco familiar que debe negociar la distancia entre, por un lado, el sistema de valores tradicionalmente establecido por un crítico o historiador del arte y, por otro lado, las presiones ideológicas y las correspondientes prácticas de los ajustes institucionales en los que surgen estos eventos” y que ya no volverá a ser útil como forma de entender el rol del curador contemporáneo.

Como indican estas dos posturas, la curaduría se articula ahora como una disciplina en constante cambio y adaptación, usando y adoptando códigos heredados y reglas de comportamiento. Ahora hay una larga lista de metáforas que intentan conciliar diversas prácticas, una gran variedad de términos que van desde médium o “intermediario” o “comadrona” hasta el fenómeno del “curaduría como”; desde un curador como editor, DJ, técnico, agente, manager, plataforma de producción, promotor y explorador, hasta los más absurdos como adivinador, hada madrina e incluso dios. Desde finales de los noventa, la retórica contenida en la mayor parte de los textos reconoce el carácter subjetivo de la realización de exposiciones y la importancia de una conciencia en aumento de la implicación del curador en la formulación de las exposiciones.

Para concluir no hace falta más que mencionar cómo, en los seis últimos años, las revistas de arte han empezado a centrarse en la práctica curatorial como un tema principal de discusión, con debates que habitualmente dirigen curadores invitados. También han aparecido recientemente cuatro revistas en inglés dedicadas exclusivamente al tema de la curaduría: *Manifesta Journal of Contemporary Curatorship* (desde 2003), el periódico on line *On-Curating.org* (desde 2008), *The Exhibitionist* (desde 2010) y el *Journal of Curatorial Studies* (2012). Aunque una explicación para este interés puede ser simplemente que muchos críticos son ahora principalmente curadores, las posibles explicaciones para este fenómeno son muchas. Como resumen, una industria editorial paralela daba respuesta al ascenso de la visibilidad del curador dentro del campo del arte contemporáneo, en el que la ubicuidad del curador, la falta de crítica sobre la eficacia de un campo en expansión como la curaduría y, sobre todo, el crecimiento de un nuevo público, quería decir que el número siempre en aumento de curadores, estudiantes de y graduados en curaduría buscaban un material relevante. Los finales de los ochenta abrieron un nuevo mercado y un recién encontrado campo de estudio centrado la exposición como medio y en los involucrados en su mediación, a una escala más global que nunca antes.

Texto publicado originalmente como "The Emergence of Curatorial Discourse from the late 1960s to the Present", en: Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. © 2012 Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, 2012.

Por motivos editoriales, las notas incluidas en este capítulo se han omitido en esta traducción castellana pero pueden consultarse en su totalidad en la versión inglesa del texto.

