

El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista.
Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades,
problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial
y el proyecto expositivo en la actualidad

IVÁN DE LA TORRE AMERIGHI
Universidad de Málaga

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2013

Fecha de aceptación: 11 de febrero de 2014

Fecha de publicación: 1 de marzo de 2014

Revista Historia Autónoma, 4 (2014), pp. 157-172. e-ISSN:2254-8726

Resumen: La exposición como espacio de investigación y experimentación artística ha entrado en crisis. Y con ella, la profesión curatorial, que está siendo sometida a un proceso de reflexión crítica, externa e interna, que se afana por revisar su operatividad en, y ante, la actual coyuntura socio-económica y cultural. Con frecuencia ha recaído la responsabilidad de estas interferencias y desaplicaciones en el comisario, en sus modelos de actuación obsoletos y en la indefinición de sus responsabilidades y objetivos para con el sustrato social y creativo que los soportan. Desde ámbitos internacionales y nacionales se han señalado distintas fórmulas de superación, que pasarían por asumir y adoptar nuevas actitudes en la práctica curatorial, en la acción crítica de los artistas para con los sistemas de mediación establecidos y en la usurpación de los roles creativos de estos últimos por parte del comisario. Nuevos marcos de desarrollo y despliegue del aparato expositivo también están tratando de redefinir la misión curatorial y recargar de sentido la acción comunicativa de la exhibición.

Palabras clave: Exposición, Comisariado, Discurso curatorial, Arte contemporáneo, Mediación artística.

Abstract: The exhibition as a space of research and artistic experimentation has lurched and has come into crisis. With it, the curatorial profession is being subjected to a process of critical reflection, external and internal, that strives to review its effectiveness in and before the current socio-economic and cultural situation. The responsibilities of these interferences have been shouldered in the curator, in his old performance models and

the lack of definition of the responsibilities and objectives to social and creative people supporting them. From international and national levels different options of overcoming have been pointed out: assuming and adopting new attitudes in the curatorial practice, the critical action of the artists to the established mediation systems, and the usurpation of the creative roles of artists by the curator. New spaces for development and deployment of the expository device are also trying to redefine the curatorial mission and recharge of sense the exhibition's communicative action.

Keywords: exhibition, curator, curatorial theory, contemporary art, artistic intermediation.

1. Una utopía: misión y responsabilidad de la labor curatorial

El comisariado expositivo es una disciplina de hondas raíces pero de una trayectoria relativamente moderna. Una disciplina compleja por cuanto sus funciones trascienden la mera coordinación y disposición de unos objetos o artefactos artísticos contemporáneos en un espacio determinado durante un tiempo delimitado. La función curatorial verdadera —una función en pleno proceso crítico de redefinición identitaria— se extiende hasta los complejos procesos de construcción de un discurso (o relato) político, histórico, cultural o estético, pero siempre eminentemente comunicativo, jerarquizado e ideológico¹.

¿Cuál es la función específica del comisario, tal y cómo hoy la entendemos? ¿Puede que sea tan solo “el responsable de la concepción teórica y de implementarla en un espacio expositivo” quien pueda ostentar el grado de curador de exposiciones²? ¿Puede ser, aunque muchas veces ni siquiera alcance a serlo, como bien se nos indica, un gestor que ayuda al artista, un intermediario con la institución y un supervisor del trabajo global de todo el equipo que interactúa para sacar adelante la propuesta³?

El curador debe entablar, para realizar bien su labor, un triple diálogo: debe ser interlocutor válido con las fuentes de producción creativa, esto es, con los artistas. Por otro lado, debe conocer la teoría y estar dispuesto y preparado para elaborar un corpus teórico propio que apoye o matice sus propias hipótesis. Por último, debe instituirse como el primer crítico de sus propuestas y debe exponerse —en cuanto que su trabajo está sujeto a la opinión y visibilidad pública— al análisis crítico, tanto genérico como especializado. Recientemente, jóvenes comisarios españoles (Beatriz Alonso y Javier R. Casado), han

¹ O'Neill, Paul, “El giro comisarial: de la práctica al discurso”, en Miró, Neus et al., *Impasse 8. L'exposició com a dispositiu. Teories i pràctiques entorn de l'exposició*, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2008, p. 179.

² Barenblit, Ferrán, “La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo”, en Guasch, Anna María (ed.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Serbal, 2003, p. 270.

³ Torrente, Virginia, “Un caso para el comisario de arte contemporáneo”, en *Revista de Occidente*, 333 (2009), pp. 89-103.

identificado cuáles debieran ser los pilares sobre los que asentar su labor curatorial: “la realidad y el contexto, la investigación teórica y lo afectivo”⁴.

Se identifica al curador o comisario como un profesional de la creación y conceptualización de exposiciones. Crea o detecta el marco conceptual que justifica la exposición, al tiempo que identifica, localiza y selecciona los elementos, objetuales o documentales, materiales o inmateriales, artísticos o *extraartísticos*, que soportan el discurso que los cohesionan. Diseña, planifica y supervisa la instalación y montaje de los elementos expositivos; la puesta en escena al servicio del qué y el cómo se quiere contar. Debe, en suma, controlar y coordinar, aunque sea de modo indirecto, todos los aspectos de la exposición, aunque tienda a abrir redes de colaboración y participación. Su perfil profesional se sitúa entre el de un director musical y el de un hombre-orquesta:

“This new breed of curator, akin to a stage producer or orchestra conductor, became sought out by institutions, often those dedicated to contemporary art but others as well, for their wide personal networks, effective social abilities, expertise on a particular subject, and powerful visions, rather than an advanced degree in art history”⁵.

El discurso curatorial es una proposición, frecuentemente afirmativa, interrogativa, indagadora o de denuncia, cuyos argumentos son las manifestaciones artísticas seleccionadas por el propio impulsor del relato, aunque hoy los espacios de visibilidad de la propuesta se alejen del estatuto tradicional, trascendiendo incluso la fisicidad y conquistando los campos de lo virtual.

Siguiendo a Sigrid Schade⁶, el comisario debe tener tres cualidades básicas, que ejemplifica actitudinalmente: conocimiento y autoridad, que le dotan de capacidad para defender sus posturas y opciones plásticas; capacidad de mediación, que le permiten situarse en un punto equidistante entre creatividad, teoría y crítica, para expresar las cualidades máximas de cada campo en beneficio de la tesis a exponer en su proyecto; y facultades de negociación, a la hora de establecer sinergias y mantener certidumbres entre los distintos ámbitos de interés mercantil en el que se halla anclado el sistema actual de las artes: críticos, galeristas, gestores institucionales, administraciones, políticos, teóricos... Como Szeemann indicaba de manera más poética y evocadora, el comisario unas veces adopta una presencia de criado y otras de ayudante, pero siempre al servicio de los artistas; en las muestras colectivas aparece como coordinador, en las exposiciones temáticas como el inventor⁷.

⁴ Espejo, Bea, “¿Por dónde pasa el futuro del comisariado?”, en “El Cultural”, *El Mundo*, 6 de julio de 2012, p. 34.

⁵ Krzys Acord, Sophia, “Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art”, en *Qual Sociol*, 33 (2010), pp. 448-449.

⁶ Schade, Sigrid, “Zu sehen geben: Reflexionen kuratorischer Praxis”, en Richter, Dorothee y Eva Schmidt, (eds.), *Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 1999, pp. 9-12.

⁷ Obrist, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado*, Madrid, Exit Publicaciones, 2010, p. 112.

En la actualidad aún asistimos a la transformación de la disciplina y del actor principal de la misma, que se resiste a abandonar obsoletas posiciones de supremacía y a diseminarse en múltiples identidades, flexibles y activas, acordes con los tiempos que nos toca vivir:

“We have seen a gradual change from the perception of the curator as carer and behind-the-scenes aesthetic arbiter to a more centralized position on a much broader stage, with a creative, political and active part to play in the production, mediation and dissemination of art itself”⁸.

2. La acción expositiva en crisis: la exposición como predicado de la oferta cultural

Siguiendo la hipótesis desplegada por Bourriaud, por la cual la exposición ha terminando transformándose en una unidad básica, susceptible de ser enfocada en tanto que sujeto de estudio de las situaciones que han primado en las intensas relaciones entre ideología y arte, impulsadas por el auge de las técnicas en detrimento de la obra individual⁹, cabría abrir un espacio de análisis sobre el actual estatuto de la acción expositiva como marco autónomo y, al tiempo, como mecanismo subrogado al servicio de unos intereses absolutamente ajenos, no sólo para con las intenciones del creador o creadores de la obra expuesta, sino para con los mismos caracteres objetivos que otorgan carta de identidad particular al hecho artístico. Ver y pensar las exposiciones como entidades significantes en sí mismas, como recordaba Mosquera¹⁰, es una tendencia reciente, ya que hasta no hace demasiado tiempo la teoría se ocupaba de los puntos de partida y llegada, de emisión y recepción, de la comunicación creativa, sin reparar en la importancia del canal de mediación. Alguna vez la exposición fue el resultado de una acción en la cual primaba la actividad de exhibir y la presentación de una colección de objetos, un proyecto que unía razones de espacio y tiempo, en función de un sentido lógico y demostrativo que pretendía obtener como resultado un sistema experiencial¹¹. Alguna vez la exposición alcanzó, además, a ser una estructura discursiva autónoma, una estructura de intermediación entre el autor y los espectadores que iría más allá de las obras singulares en la promoción de unas formas de sociabilidad específicas¹². Si todo ello hoy parece haber quedado reducido a un evento huero, meramente decorativo, artificial y ampulosamente respaldado –sólo a nivel nominal- por la teoría y la historia artística, haber sido relegado a producto de

⁸ “Paul O’Neill Interviewed by Annie Fletcher”, en O’Neill, Paul (ed.), *Curating Subjects. Occasional Table*, London, Open Editions, 2007, p. 12.

⁹ Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 88.

¹⁰ Mosquera, Gerardo, “La era de las exposiciones: Consolidación y desarrollo”, en *Exit Express*, 37 (2008), p. 8.

¹¹ Alonso Fernández, Luís e Isabel García Fernández, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza, 2005, p. 42.

¹² Borja-Villel, Manuel, “La era de las exposiciones: Documenta X”, en *Exit Express*, 37 (2008), p. 23.

consumo dentro de la cultura del ocio, deben existir una serie de razones constatables y medibles que expliquen tan abrupta transformación.

Hoy, la actuación comisarial, de igual modo que cualquier otra presentación o representación cultural, se ha visto transformada en predicado de una oferta cultural institucionalizada, ya sea esta pública o privada. Y como predicado del discurso de unas instituciones cuya defeción de la esfera investigadora es notoria y cuyas únicas funciones giran en torno a detectar, satisfacer y saciar las necesidades de ocio de una sociedad que demanda y deglute, cada día con mayor voracidad, nuevos placeres y espectáculos, la adaptación de la exposición desde su posición de ceremonial de la reflexión hasta escenografía de la banalidad, tan comercial, atractiva, fungible e intrascendente, ha sido, a un tiempo, patética y exitosa.

La acción curatorial y su consecuencia, la exposición, como tales, no pueden ser entendidas como acontecimientos espontáneos y distanciados del contexto, sino en tanto que actos de lucidez, reflexión y tomas de decisiones cuyos objetivos y finalidades quedan delimitados por la acción y coordinación ideológica de un comisario en el marco de las necesidades de un entorno que es, a la vez, su medio de desarrollo. Sucede que, en múltiples ocasiones, las exposiciones, en calidad de acontecimientos indisociables de la industria de la cultura, deben ser asumidas como “manifestaciones de la retórica contemporánea, estrategias de persuasión, herramienta política subjetivo y escenografías para el despliegue de los rituales de la modernidad”¹³.

3. ¿El proyecto curatorial como sistema de comunicación y trasvase de conocimientos?

Las definiciones de lo que es y lo que debe ser una acción curatorial, por cuanto todo proyecto expositivo implica la elaboración de un discurso público y abierto que escenifica los resultados de una investigación, son numerosas pero no innumerables.

La figura del comisario, la conceptualización y definición de su labor, los territorios que ocupa y el poder que parece atesorar son inseparables al avance y transformación del concepto *exposición* desde fines de los sesenta, a partir del momento en el cual todo proyecto curatorial quedó íntimamente ligado a la reflexión crítica y la acción artística¹⁴. En su consideración global, la exposición ha pasado de ser justificación inicial de todo proyecto a ser una conclusión justificada y abierta; de ser un todo a ser una parte de un proceso mayor.

¹³ O’Neill, Paul, “El giro comisarial...” *op. cit.*, p. 181.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 178-179.

“Las exposiciones, a menudo, suponen tan sólo una muy pequeña parte de una intensa actividad reflexiva y analítica que en su proceso promueve una serie de diálogos — dentro y fuera de su propio contexto discursivo— que conectan e implican a mucha gente, a muchas situaciones. En este sentido, una exposición, a menudo, es una imagen congelada, una imagen flash de unos movimientos muy complejos”¹⁵.

El proyecto expositivo es, por lo tanto, un entretejido sistema de voluntades, intereses y necesidades que, bajo pautas perceptivas y cognoscitivas, nos descubren una parcela del universo. Si la obra de arte es experiencia, la exposición es experiencia orientada, dirigida a enunciar, a anunciar, a desvelar (enuncia una situación, anuncia un proceso de investigación, desvela los resultados obtenidos), de ahí su carácter de proceso inconcluso, siempre susceptible, como cualquier proyecto de tesis, a ir añadiendo nuevos descubrimientos, nuevos conocimientos, a ir acogiendo y asimilando distintas orientaciones de pensamiento; de ahí, también, su carácter de revelación, como recordaba Rémy Zaugg:

“Exponer significa exhibir, mostrar: rescatar de la oscuridad, de la indiferencia, de la insignificancia; sacar a la luz, revelar, llamar la atención sobre lo que pasa desapercibido; exponer también significa citar, convocar, definir, rescatar del anonimato, exponer algo privado o íntimo a la vista pública. En resumen: cerciorarse de que sea visto. Exponer equivale a decir: «Mirad esto»”¹⁶.

La llamada de atención, sin embargo, no puede detenerse en la mera presentación, sino que debe ir acompañada de su correspondiente corpus interpretativo, en tanto que debemos considerar la exposición como unidad que hace confluir demostración (showing) y relato (telling)¹⁷. Al haber introducido la narración como factor decisivo que separa los conceptos *exhibir* y *exponer*, se hace necesaria una metodología que regularice los cauces de concienciación y de diálogo¹⁸ del curador, como responsable máximo, con la comunidad, en dos direcciones: una que observa al artista, otra que mira hacia el espectador. En este sentido, en la diatriba entre *discurso* y *relato*, y en su relación con el espectador, resulta significativa la respuesta de Augustine Zenakos, integrante del equipo curatorial de la I Bienal de Atenas, sobre el enfoque del proyecto:

“La narrativa es un modo del habla que es sustancialmente distinto al discursivo. Hay una opinión dominante de que hacer una exposición es, supuestamente, más discursivo, modo heredado de las ciencias teóricas. Contiene un elemento de conclusividad. Intenta descubrir algo que pueda ser articulado en términos tangibles. (...). Una narrativa hace exactamente lo opuesto: puede funcionar con un conjunto básico de

¹⁵ Krakowski, Anja, “Lugar del antes-después. Hacia un modelo interrogado [A Before-After Place. Towards an Interrogated Model]”, en Francés, Fernando et al., *Guillermo Paneque*, Málaga, Centro de Arte Contemporáneo, 2005, p. 76.

¹⁶ Hudek, Anthony, “El retorno de la exposición”, en *Exit Express*, 37 (2008), p. 15.

¹⁷ Burkaw, George Ellis, *Introduction to Museum Work*, Nashville, The American Association for State and Local History, 1983, p. 115.

¹⁸ Maure, Marc, “La nouvelle muséologie – qu’est-ce-que c’est?”, en Schärer, Martin R. (ed.), *Museum and Community II*, Vevey, Icofom Study Series, 1996, p.132.

relaciones (...). Queremos llevar a la gente a una posición en la que puedan sentir el callejón sin salida contenido en esta búsqueda de la identidad y el autoconocimiento, y esto no se puede conseguir sin una narrativa”¹⁹.

En estos procesos de comunicación el comisario adopta una serie de decisiones y dispone un programa de actuaciones que afectan directamente a la comprensión de la obra de arte; factores físicos: la elección del espacio expositivo, la articulación del recorrido, la situación de la obra dentro de ese recorrido, la iluminación, el montaje de las piezas, su identificación..., y factores psicológicos: los conceptos, ideales e ideologías conductoras que se hacen presentes en la exposición, la memoria prevaleciente que la acompaña, la subjetividad, los prejuicios y el gusto colectivo o particular..., todos los cuales condicionan la recepción en un sistema de interrelaciones tan particular y genuino²⁰.

La exposición es, por lo tanto, un mecanismo de relación y comunicación, que debería nutrirse, indefectiblemente, de la obra de arte pero que, en la práctica, usa y abusa del producto artístico. Mientras el arte cimienta su estatus en la excepcionalidad y el producto artístico en el mercado de lo anecdótico, la obra va perdiendo su individualidad y excepcionalidad enmarcada en un proceso colectivo de catalogación y visibilidad. La exposición de consumo, como proceso que despliega mecanismos que adaptan las obras al discurso y no al contrario, se mueve necesariamente con mayor comodidad entre aquellos productos artísticos cuya personalidad es más débil y su carácter expresivo más confuso, por ser más maleables y susceptibles de ser transformados en vehículos ideológicos, aunque la carga a transportar sea la doctrina de la banalidad. En realidad, en un proceso simbiótico de retroalimentación, también los productos artísticos aprovechan la cobertura ideológica y el marchamo de calidad que el comisario y el proyecto curatorial les proporcionan para tratar de promocionarse y alcanzar un superior estatus artístico.

4. Responsabilidades compartidas. De la institución al artista: entre la denuncia y la connivencia

No deberíamos eximir a la institución receptora de las propuestas curatoriales de sus responsabilidades. Centros y museos de arte contemporáneo, que aparecen como espacios para la problematización cultural y para la puesta en cuestión del universo cultural en el que vivimos, para la incitación y el diálogo entre los distintos agentes que lo conforman, para la estructuración de laboratorios de creación y de espacios de reflexión, han quedado reducidos (o amplificados) a plataformas de espectáculo, centros de ocio o instituciones de legitimación política y comercial²¹.

¹⁹ Hawtin, Chris, “A (creative) interview with the three curators of the 1st Athens Biennial”, en *Art.es International Contemporary Art*, 23 (2008), pp. 92-93.

²⁰ Mosquera, Gerardo, “La era de las exposiciones...” *op. cit.*, p. 8.

²¹ Jiménez, José, “La crítica de arte, la teoría de arte y el museo”, en *Inventario. Revista para el arte*, 8

Cuando ya los directores, gestores y conservadores de la institución museística habían considerado la idea de aceptar al visitante como factor clave en la base de su razón de ser, el vendaval del mercado y del espectáculo iba a transformar al público “en un mero consumidor, en función de una cuenta de resultados que demuestre la viabilidad financiera de la operación”²². Ese consumidor pronto alcanzaría el estatus de cliente, cliente agasajado, rodeado y asaltado por las estrategias del marketing, importando más la cantidad que la calidad de lo ofertado y lo consumido, peligrosamente cerca de transformar la oferta fundamental de la entidad —la exposición— en un reclamo, en un atrayente eslogan desprovisto de contenido o, con menos fortuna, en una superproducción dotada de un guion débil, banal y coyuntural. En ese escenario, al cliente poco le importaría ya distinguir entre lo verdaderamente original y el simulacro de la apariencia, una vez que la sagrada institución-museo ha sido transformada “en tiendas repletas de merchandising variado y jugoso”²³. El museo del nuevo milenio ha visto nacer un intercambio de papeles: nuevos museos y centros de arte han usurpado al circo decimonónico su faceta de dispensador de excitantes maravillas e hiperbólicos espectáculos, mientras que el circo —un *neocirco* aséptico, inodoro y de carácter teatral— se ha transformado en una referencia de primer orden dentro de la alta cultura.

La responsabilidad por las fricciones derivadas del encuentro entre obra de arte y aparato comisarial no puede circunscribirse exclusivamente a la institución. ¿Hasta qué punto la disciplina curatorial, si tal cosa existe, ampara la exposición como plataforma de reflexión y difusión de la creación contemporánea? O, en caso contrario, ¿hasta qué punto ha sido ésta última la que, en cuanto que interacción simbiótica, necesitada de un respaldo crítico apriorístico, ha inventado un nicho profesional que articule los dispositivos de exhibición?

Parte de la culpa de que exposición y discurso curatorial intervengan decisivamente en la subversión del sentido de la obra artística, recae sobre el artista contemporáneo, cuyas obras despliegan un carácter extremadamente débil, a medio camino entre una tendencia hermética secular y unos procesos de producción comerciales, un mensaje lábil, pueril, omnidireccional, y un sentido paradójico, por cuanto se orientan hacia lo relacional o transaccional pero manifestando un ostentoso desprecio por el público²⁴. Todas estas cuestiones las hacen presa fácil del interés más superfluo. Al ser incluidas en un discurso colectivo su identidad queda desleída en la personalidad artificial construida por el comisario en función del conjunto y de unos intereses particulares, mientras su brillo individual desaparece al servicio a una idea que, en la mayor parte de los casos, le es ajena y extraña.

(2002), p. 72.

²² Díaz Balerdi, Ignacio y Arantza Unzu Iraola, “La mirada que construye. Competencias y extravíos”, en Lorente, Jesús Pedro (dir.) y David Almazán (ed.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003, p. 197.

²³ Peran, Martí, “Mira cómo se mueven. 4 reflexiones sobre movilidad”, en Peran, Martí et al., *Mira cómo se mueven. See How They Move*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005, p. 14.

²⁴ Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 38.

¿Nos debemos mostrar sorprendidos? ¿No es lógico que esto suceda, que venga sucediendo desde hace casi un siglo, cuando ya Benjamin nos advertía que el aura de la obra tendía a desaparecer cuando su valor cultural era desplazado por su valor de exhibición?²⁵ Más allá, podríamos inferir que esa transmutación se produce como consecuencia lógica de la transformación que sufre la obra de arte —en un proceso paulatino e inexorable—, al variar su consideración de símbolo a mercancía. O, dicho de otro modo, la alianza entre artistas y comisarios, o mejor, la subordinación del producto de los primeros al discurso de los segundos, comienza a instaurarse cuando los límites de la obra de arte dejan de ser ontológicos y pasan a ser epistemológicos²⁶.

El comisario, su labor y su poder, han sido —con mayor frecuencia en los últimos años— el objetivo de unas críticas que tienen a sus fiscales principales dentro del colectivo artístico. Han sido ellos, los creadores, los primeros en detectar las fracturas de la labor curatorial, los primeros en denunciar el estatus alcanzado por el comisariado, que usurpó a los demás actores del escenario artístico sus funciones, situándose por encima de los artistas, de las obras de arte, del público e incluso del mercado, aunque plegándose a él en última instancia. Un artista tan comprometido como Antonio Saura avivaba el debate, tempranamente, sobre esta situación dislocada:

“los conservadores de museos y los críticos de arte se convierten en directores de conciencia, en gurús de la estética, usurpando en cierto modo actitudes creativas propias del artista. Aparecen repentinamente dotados de especiales capacidades creativas y premonitorias, transformándose en déspotas incitadores de las modas, en hacedores de reputaciones y de desahucios. En muchos casos, los artistas no son más que los peones de un juego de inconsistentes demostraciones, ilustradores de tesis partidistas tan caprichosas como gratuitas (...). Junto a raras y hermosas manifestaciones de brillantez conceptual y de estética prestancia, lo cierto es que en los últimos años se han venido sucediendo una serie de pretenciosas exposiciones que solamente nos muestran una aberrante deriva conceptual, lo cual hace dudar de la validez de tal empeño”²⁷.

El siempre lúcido discurso de Rogelio López Cuenca nos advertía del peligro de caer o abandonarse, subyugados, ante el mercado:

“En una economía cuyo pilar principal es el consumo, el arte y la cultura, fabricantes de mercancía y acontecimientos espectaculares, son el mecanismo ideal de control social *full time*, formidables dispositivos de producción y reproducción de ideología y legitimación del status quo”.

²⁵ Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Benjamin, Walter (ed.), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 28-30.

²⁶ Fanego, Pablo y Pedro de Llano, “El medio es el museo”, en Fanego, Pablo et al., *El medio es el museo*, Vigo, Fundación MARCO-Diputación Foral de Guipúzcoa, 2009, p. 276.

²⁷ Saura, Antonio, “El arte efímero”, en *El paseante*, 23-25 (1995), p. 111.

Un peligro del cual sólo podríamos ser salvados a través de la colaboración interdisciplinar, para lo cual el artista malagueño ofrecía una propuesta:

“Probemos a desbordar la división impuesta en este campo (críticos, gestores, comisarios por un lado, y artistas-productores por el otro) y a ensayar procesos menos autoritarios, más participativos y colaborativos, estrategias que obliguen a la institución Museo —y herederos, derivados y asociados— a retomar su rol originario: su papel cívico, republicano, ligado a la educación, a la emancipación”²⁸.

Pero no siempre ha ocurrido ni ocurre así. Otros muchos creadores se han sentido, desde el primer instante, atraídos y subyugados por las —sútiles o burdas— formas con las que el discurso curatorial se apropiaba de sus creaciones o de las de otros. Se podría afirmar, incluso, que la creación artística ha terminado adoptado las prácticas apropiacionistas y los mecanismos metanarrativos de la labor curatorial en su propio beneficio. El comisario, para articular su narración, usa de un vocabulario compuesto por términos (obras de arte) que le son ajenos, que combina y recombina para ofrecerles una nueva lectura y vivificación; narración que difunde sobre un soporte delimitado (la exposición), con la intención de reflexionar sobre las vicisitudes del medio. La pregunta que surge ya ha sido formulada: “En la era de la disolución del artista, ¿cómo diferenciar estructuralmente la *obra-exposición* (bajo el principio del *ready-made*) de la *exposición-obra* (bajo el principio de ficción metanarrativa)?”²⁹. Si hoy el artista conceptualiza la creación más que fabricarla, si recrea más que crea, si reutiliza materiales generados por la propia sociedad o por el propio contexto artístico en su beneficio, o si simplemente los reordena bajo un criterio particular, y si llega a coordinar exposiciones, tuyas o de otros, ¿es tan grande la distancia que le separa del comisario?

5. Debilidades de la acción expositiva y del discurso curatorial

Las exposiciones han sido el medio por el cual hemos conocido la mayor parte del arte, como bien puntualizan Greenberg, Ferguson y Nairne³⁰, pero también han procurado el ámbito y el cauce adecuados en los cuales se han generado los debates más intensos y proteicos hacia esas mismas prácticas artísticas³¹. Sin embargo hoy, la exposición, más que un proceso de conocimiento se ha transformado en un acontecimiento en sí mismo, que alcanza en ocasiones el estatus de hecho creativo, como señaló el artista Daniel Buren: “Cada vez más el tema central de una exposición tiende a no ser la exhibición de obras de arte, sino la exhibición como obra de arte”³².

²⁸ López Cuenca, Rogelio, “Las prácticas artísticas...”, en *Lápiz*, 237-238 (2007), p. 112.

²⁹ Cirauqui, Manuel, “El artista como curador (y viceversa). Destinos confundidos”, en *Lápiz*, 242 (2008), p. 66.

³⁰ Greenberg, Reesa et al., “Introduction”, en Ídem, *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 2.

³¹ Miró, Neus, “Introducción. La exposición como dispositivo”, en Miró, Neus et al., *Impasse 8... op. cit.*, p. 172.

³² Von Hantelmann, Dorotea, “El auge de la exposición”, en Fanego, Pablo et al., *El medio es... op. cit.*, p. 242.

Estableciéndonos en la privilegiada palestra que nos ofrece el ahora, no ha sido el cambio de mentalidades sino la burbuja económica mundial y la subsiguiente quiebra de esa economía de la especulación en apenas tres décadas, las que han marcado el apogeo y posterior declive de un modelo manipulado por una pequeña minoría, un modelo que nunca respondió a realidad objetiva alguna y que, en palabras de Manuel Segade, “trabajaba desde los principios del neoliberalismo radical”³³, cuestiones que nos han abocado, en el presente, a re-situar y recontextualizar la figura del comisario y sus responsabilidades. Significativamente durante este proceso, la labor administrativa y de intermediación que ostentaba la labor comisarial a principios de los ochenta se fue paulatinamente transformando en una actividad creativa, dando pie a una formulación práctico-artística que pervive hasta nuestros días y que, prematuramente, como ha señalado O’Neill, fue certificada por Jonathan Watkins en un artículo publicado en 1987 en *Art Monthly*³⁴.

En España atisbamos ese giro en el carácter del proyecto expositivo muy a fines de los setenta, desarrollándose inexorablemente durante la entusiasta década de los ochenta —al tiempo que asistíamos al desmoronamiento de “las añejas barreras que hacían antaño imposible el ejercer de articulista, pensador y *curator*”³⁵—, mientras que, finalmente, la emergencia del estatuto autocrático del curador estelar se consagraba como uno de los signos distintivos de la década de los noventa³⁶.

Entre las distintas causas que podemos encontrar para justificar su cenit y ocaso en tan corto periodo de tiempo estaría, ocupando un papel primordial, la banalización de la profesión. Una serie de cuestiones servirán de detonantes en el impulso de este proceso hasta derivar en la intrascendencia y superficialidad de la acción curatorial: el auge del bienalismo (y la consecuente necesidad de una dirección comisarial) y, en parte, del ferialismo (al albur de estas estructuras comerciales surgirán también ofertas curatoriales, contenidos de implementación que prestigiarán y enmascararán el carácter mercantil del evento...) y la descentralización artística (que lleva a la apertura de centros y museos de arte contemporáneo en cada esquina del territorio y a la consiguiente necesidad de multiplicar la oferta y hacerla más local).

La pregunta clave podría ser: ¿el curador estudia, investiga, detecta en el arte y la sociedad una serie de problemáticas que pretende sacar a la luz mediante la obra o, simplemente, adapta, ajusta, conmina a una serie de obras a ponerse al servicio —o a interpretar un papel demostrativo— de un discurso elaborado previamente y que despliega las ideas preconcebidas de este profesional? Esa sutil distinción, que opera a nivel conceptual, se ha visto ya ampliamente superada por dos nuevas vías o posibilidades de actuación: una primera, en la cual el curador construye una exposición con unos materiales

³³ Espejo, Bea, “¿Por dónde pasa...” *op. cit.*, p. 32.

³⁴ O’Neill, Paul, “El giro comisarial...” *op. cit.*, p. 184.

³⁵ Aliaga, Juan Vicente, “El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado Español en las décadas de los 80 y 90”, en Peran, Martí et al., *Impasse 5. La década equívoca: El rerefons de l’art contemporani espanyol als 90*, Lleida, Centre Lleida-Centre d’Art la Panera, 2005, p. 243

³⁶ Peran, Martí, “La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90”, en Peran, Martí et al., *Impasse 5... op. cit.*, p. 186

en función de la economía presupuestaria y de las líneas de interés de la institución que lo contacta y contrata, del rendimiento futuro que una decisión electiva pueda conllevar, del brillo y repercusión mediática que sea posible obtener aún a costa de banalizar los parámetros sobre los cuales el concepto expositivo se asienta (que es cauce de refugio y supervivencia de pautas curatoriales de los 90), o bien, una segunda opción, que nutre su programa de actuación en la aplicación del sentido común y en la implementación y potenciación de las cadenas de afectos dentro de un sistema plural, como vislumbra Tania Pardo, en declaraciones a Bea Espejo³⁷.

6. Modelos de crítica y reflexión desde el interior. Algunos ejemplos españoles

Las susceptibilidades hacia la posición preponderante que el comisariado había alcanzado en las últimas décadas han venido dejando múltiples y variados ejemplos, que en muchos casos significan auto-críticas desde el interior de la profesión. Brea nos habla de la ética crítica que se encauza no sólo en su actividad valorativa sino también en su deslizamiento hacia las operaciones curatoriales:

“La expansión de las industrias del entretenimiento que sigue a la consagración del espectáculo en las sociedades contemporáneas absorbe las prácticas de producción de sentido a su territorio, convirtiendo al crítico en gestor integrado bajo la figura del *curator* como agenciador de oferta cultural. Es tarea del crítico resistir a la banalización de su trabajo, oponiendo al objetivo que preside la demanda -el aumento de la audiencia- un objetivo propio de aumento de la cantidad de sentido que circula. Si ello le obliga a organizar menos exposiciones o hacerlas para audiencias más especializadas o mejor predisuestas al esfuerzo de la participación en los procesos de construcción y distribución del sentido, no debe dudarlos. (...) Es trabajo del crítico implicado exigir que esos contenidos no meramente “aparezcan”, ostentando el brillo engañoso propio de las fantasmagorías, sino que puedan ser realmente inscritos y participados con la máxima intensidad y elucidación crítica pensable³⁸.”

Las críticas más notables y acertadas, y no por ello menos virulentas, al ejercicio curatorial mal entendido que se han desplegado en los últimos años, han partido desde el interior del propio contexto: desde las esferas artísticas, críticas e, incluso, desde las curatoriales. Ello no debe resultar extraño: no es la primera vez que se ha reclamado la necesidad de desarrollar una cultura investigadora desde el comisario que cuestionase el devenir histórico de la disciplina, al tiempo que se saludaba la implicación del artista en las prácticas curatoriales como fórmulas de redefinición de los metadiscursos³⁹.

³⁷ Espejo, Bea, “¿Por dónde pasa...” *op. cit.*, p. 33.

³⁸ Brea, José Luís. “Online Critique. Transformaciones de la crítica en las sociedades actuales”. «<http://aleph-arts.org/pens/onlinecritique.html>» [Consultado el 22 de Julio de 2013].

³⁹ Nash, Mark, “El comisariado de arte contemporáneo en el Royal College of Art”, en Miró, Neus, *Impasse 8...* *op. cit.*, pp. 285-286.

Si, en el panorama español, al estimar los males actuales se ha hecho hincapié en la irresponsabilidad ética de un profesional que ha vendido su alma poniéndose al servicio de sistemas mercantiles de instrumentalización cultural, dando de lado con ello a creadores y públicos⁴⁰, no se ha sido menos beligerante al lanzar una mirada sobre proyectos curatoriales desarrollados dentro de nuestra fronteras en un pasado cercano. La evaluación histórica genérica que expresa Aliaga sobre los proyectos expositivos y los profesionales que los avalaron durante la década de los noventa no puede ser más descarnada:

“Sin una investigación previa del planteamiento teórico a exhibir mediante la exposición, muchos comisarios repiten como cacatúas ideas ajenas en un ejercicio abusivo de una posmodernidad que hace de la cita más que un santo y seña un auténtico y descarado expolio. Abunda demasiado en España la articulación teórica chapucera y un uso desmedido del copiar y pegar. En este sentido, no es extraño constatar que algunos de los más significativos nombres de la curaduría nacional (...) no saben ni siquiera redactar, de ahí que no puedan explayarse a través de la escritura”⁴¹.

Desde ámbitos internacionales no se ha sido menos ácido, sobre todo al identificar, caricaturizándolos, actitudes y roles, códigos heredados y reglas de comportamiento, adoptados por el profesional a lo largo de los años de los que aún hoy la profesión trata, no sin dificultad, de desembarazarse. Unas veces estas críticas han llegado desde entornos de mayor desenfado⁴² y en otras, más interesantes, desde esferas teóricas:

“There is already a long list of metaphors trying to grapple with these transformations, ranging from medium, midwife, DJ, agent, manager, platform provider, self-promoter and scout to the more ridiculous such as diviner, fairy godmother or even god”⁴³.

Junto a la proliferación creciente de la edición de materiales de reflexión en torno a la realidad del comisariado y la exposición —donde destaca la labor del Centre d’Art la Panera con su colección *Impasse*—, un modelo singular de reacción reciente frente a estas *pretenciosas* actitudes curatoriales, se ha desplegado a partir de un medio inherente a la labor comisarial: la exposición. *El medio es el museo*, desarrollada, consecutivamente, en el MARCO de Vigo y en el Koldo Mitxelena Kulturnea de San Sebastián durante el año 2008 y los primeros días del siguiente. El proyecto supuso un intento de reunir bajo un mismo espacio (simbólicamente, el ámbito sacralizado del museo o centro artístico), distintas iniciativas y prácticas creativas de carácter alternativo, renuentes a caer en las garras de los modelos *espectacularizados* que habían venido desarrollándose en estas

⁴⁰ Olveira, Manuel, “A favor de la excepcionalidad”, en *Ibidem*, p. 260.

⁴¹ Aliaga, Juan Vicente, “El fondo de la cuestión...” *op. cit.*, pp. 243-244.

⁴² Véanse: Saehrendt, Christian y Steen T. Kittl, *Yo también sabría hacerlo*, Barcelona, Robinbook, 2009; Thompson, John, *El tiburón de 12 millones de dólares*, Barcelona, Ariel, 2009; o Horton, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*, Barcelona, Edhasa, 2010.

⁴³ “Paul O’Neill Interviewed...” *op. cit.*, p. 13.

plataformas. Todo ello, de algún modo, supuso dar visibilidad a la conciencia colectiva de un grupo de artistas frente al riesgo de adulteración que sufrían sus obras (y los mensajes explícitos e implícitos) al ser incluidas en discursos fácilmente manipulables y que les eran del todo ajenos, a pesar de ser éste un sistema por lo demás habitual y generalizado en el mundo de las artes plásticas⁴⁴.

En las mismas fechas, el Centre d'Art Santa Mònica desarrolló dentro de la institución *Se busca Curator*, un proyecto de investigación sobre la figura del comisario y sus roles, que a su vez suponía el establecimiento de una plataforma curatorial de discusión, debate e intercambio. Sin duda, una de las secciones más importantes del trabajo fue la respuesta a la “Encuesta de opinión a críticos de arte, comisarios, artistas, historiadores del arte y productores culturales”⁴⁵, en las que se enlazaban dos preguntas —¿*Cuáles son las responsabilidades del comisario?* y ¿*Cuáles son los errores que más se repiten en la práctica curatorial?*— que ofrecían sostén y sentido al trabajo con la voluntad de obtener respuestas coherentes y productivas.

Esas respuestas, no pudiendo ser formalmente más heterogéneas, si manifestaban coincidencias abrumadoras de fondo. Entre las problemáticas que más se repetían y denunciaban dentro de la labor curatorial se encontraban: el desarrollo de proyectos de comisariado ignorando y despreciando al público que iba a ser el consumidor final (Annelie Pohlen, María Rus Bojan), la manipulación ideológica por parte del comisario, que usaba de las obras como mero material al servicio de un discurso particular (Andrea Domesle, Susana Mileska, Alex Brahim), la falta de preparación, de rigor y de pasión, derivada de un proceso de mercantilización que ha transformado la profesión en una intermediación de servicios (Balam Bartolomé, Avelino Sala, Manuel Segade), la precariedad económica alimentada por el amateurismo y la debilidad laboral fomentada por la falta de representatividad (Mery Cuesta, Ana Urdániz) o la falta de diálogo con los artistas, una situación paradójica por cuanto entre las virtudes y razones de ser de la práctica comisarial estaría la de situarse en una posición de interlocución con respecto a los estamentos productores del universo creativo (Luciana Lardiés, Montse Badía).

7. Breves conclusiones

Frente a la cultura del espectáculo, donde la manifestación externa deglute la razón que le ha dado vida frente al manierismo curatorial, práctica ya habitual, la función del curador, hoy más que nunca, es la de retomar la misión del crítico, en la actualidad muy debilitada, ofreciendo al resultado de esos procesos de investigación unos marcos de visibilidad apropiados que multipliquen el eco dialógico al tiempo que alcancen un elevado

⁴⁴ Fanego, Pablo y Pedro de Llano, “El medio es...” *op. cit.*, p. 258.

⁴⁵ Perpiñá, Maribel y Leandra Vieira, “Encuesta de opinión a críticos de arte, comisarios, artistas, historiadores del arte y productores culturales. Encuesta realizada entre 2007 y 2008”, en Perpiñá, Maribel et al., *Se busca Curator*, Girona, La Pinta, 2010, pp. 46-120.

efecto ético-estético. Procesos que no deben olvidar una inherente responsabilidad en la intermediación, algo que en el comisariado especializado en *media art* observan con pulcritud, al considerar al profesional como un mediador entre instituciones, artistas, obras, tecnología y público, considerando al comisario como un interfaz⁴⁶. Otros consideran, no sin razón, que las competencias profesionales del comisario deberían equipararse con las del editor, en cuanto a la responsabilidad en el acompañamiento de la obra durante su gestación, nacimiento y maduración⁴⁷.

La exposición es acción y herramienta. Y más que un lugar de presentación, debe ser concebida y valorada como espacio y tiempo de trabajo⁴⁸. Es momento de crear experiencias, narraciones y discursos alejados de la banalidad. De volver a ocupar un espacio de intermediación y sociabilización por encima de espectáculos e intereses políticos y económicos entre el arte y la sociedad. De tratar de sortear el *efecto Beaubourg* del que hablara Baudrillard⁴⁹, que presentía la reducción de las propuestas culturales a meros entretenimientos de masas —hipermercados incineradores que absorben toda la energía cultural y la devoran, mientras acogen grandes cortejos funerarios que asisten a su sepelio—, que se ha hecho carne en nuestro presente cotidiano, por cuanto hoy somos herederos de unas políticas culturales que en las últimas tres décadas se han cimentado en estrategias elitistas, en la hiperinflación expositiva y en la espectacularidad de sus contenedores⁵⁰.

El papel del comisario ha comenzado a transformarse. Y lo hará aún más cuando los profesionales del medio tomen de nuevo conciencia de ser actores dentro del proceso de producción del arte y la cultura. Y para que esto suceda la disciplina debe reflexionar sobre cuáles son las claves decisorias que se vinculan a su labor; en segundo lugar, debe tomar conciencia responsable de las mismas y, en tercer término, debe dar visibilidad pública a ese proceso interior. Es necesario valorar y hacer partícipes de este proceso al espectador y al artista, que en muchos casos comparten la misma entidad. Como bien declaraba Seth Siegelau, “hay que entender lo que hace el comisario para entender en parte lo que estás viendo en una exposición”⁵¹, y esta transferencia en la comunicación hacia el espectador debe partir de una voluntad inquebrantable del propio profesional del comisariado, que debe ser claro en sus intenciones y expectativas, fundamentando sus decisiones y elecciones ya que el fruto de un buen entendimiento en este ámbito permite la creación de un correcto contexto predispuesto para la experiencia artística.

⁴⁶ Alonso, Rodrigo. “Comisariado y Media Art”, en *a:mínima*, 10 (2005), sp. <http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/comisariado.php> [Consultado el 22 de Julio de 2013].

⁴⁷ Aguirre, Peio, “Editando publicaciones y libros de artista: Notas sobre edición y comisariado”, en Picazo, Glòria (coord.), *Impasse 10. Llibres d’artista*, Lleida, Centre d’Art la Panera, 2011, p. 299.

⁴⁸ Manen, Martí, *Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao, Consonni, 2012, p. 30.

⁴⁹ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978, pp. 77-99.

⁵⁰ Marzo, Jorge Luis y Tere Badía, “Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)”, pp. 6-7. <http://soymenos.net/politica_espanya.pdf> [Consultado el 12 de Septiembre de 2013].

⁵¹ Obrist, Hans Ulrich, *Breve historia... op. cit.*, p. 142.

La arbitrariedad en la selección, el sectarismo, el capricho personal, intereses de mercado, la desgana, el divismo y la frivolidad, la falta de una formación continuada y diversificada, un discurso conscientemente abigarrado, falto de sentido conceptual y carente de espíritu crítico, el repetido olvido de la responsabilidad formativa, introducen las principales interferencias en la comunicación. Interferencias que abundan en la desconfianza mutua, no ya con el público en general —el público consumidor finalista—, sino con el público creador, público hoy, artista y productor mañana.