



## Cómo ser curadora y no morir en el intento Reflexiones a partir de una práctica

*Patricia Belli me propuso dar esta conferencia con el título “qué es la curaduría“. Como creo que nadie puede cabalmente definir la curaduría de manera exacta, ese título me parecía demasiado autoritario y determinante, y por ello preferí enmarcar el tema dentro de un título que despojara a la figura del curador del mito que lo acompaña. Quiero comenzar por el principio, o sea por el diccionario, para mostrar a qué punto se ignora el significado de la palabra curador en las instancias que regulan el uso del idioma... y qué otras palabras se pueden ligar con la práctica curatorial y artística actual.*

**curador, ra.** (Del lat. *curâtor, ôris*). Adj. Que tiene cuidado de algo. // 2. Que cura. U.t.c.s// 3. Persona nombrada o elegida para cuidar de los bienes o negocios de un menor, o de quien no estaba en estado de administrarlos por sí.// 4. Persona que cura algo, como lienzos, pescados, carnes, etc.

**curaduría.** f. Cargo de curador de un menor.// ~ **ejemplar:** f. la que se daba para los incapacitados por causa de demencia.

**comisario, ria.** (Del b. lat. *commissariûs*, y este del lat. mediev. *commissus*, par.pas. de *committêre*, cometer) m.y f. Persona que tiene poder y facultad de otra para ejecutar una orden o entender en algún negocio.// 2. Funcionario calificado de la Policía criminal. // 3. Miembro de la comisión de la Unión Europea. // 4. f. coloq. P. Us. Mujer del **comisario**. (siguen otras acepciones específicas como comisario de entradas, comisario de guerra, comisario general de Cruzada, etc.)

**conservador, ra.** (Del latín *conservator, -oris*). Adj. Que conserva. U.t.c.s//2. Dicho de una persona, de un partido, de un gobierno, etc.: Especialmente favorables a la continuidad en las formas de vida colectiva y adversas a los cambios bruscos o radicales. U.t.c.s.//3. m. En algunas dependencias, hombre que cuida de sus efectos e intereses con mayor representación que los conserjes en otras.

**curandero, ra.** m y f. Persona que sin ser médico, ejerce prácticas curativas empíricas o rituales. // 2. Persona que ejerce la medicina sin título oficial.

**curandería.** f. Arte y práctica del curandero

**coyote.** (del nahua *coyotl*, adive). m. Especie de lobo que se cría en México y otros países de América, de color gris amarillento y del tamaño de un perro mastín.// 2. *Ecuad., El Salv., Hond., y Méx.* Persona que se encarga oficiosamente de hacer trámites, especialmente para los emigrantes que no tienen los papeles en regla, mediante una remuneración.

**coyotería.** f. *Méx.* Coyotaje, coyoteo

**demencia.** (Del lat. *dementia*) f. Locura, trastorno de la razón. // 2. *Méd. Y Psicol.* Deterioro progresivo e irreversible de las facultades mentales que causa graves trastornos de conducta. *Demencia senil.*

(tomado del Diccionario de la Real Academia Española, 22 ed., 2001)



## ACERCAMIENTOS

Quienes oficiamos de curadores a partir de los años noventa, heredamos un perfil que se comenzó a configurar hace unos treinta años, y sigue en proceso de definición. La figura del curador surge a fines de los años sesenta, a partir del trabajo de una serie de profesionales en el medio del arte, que marcaron diferencias en la organización de exposiciones y en la forma en que estas eran percibidas por el público. Entre ellos, la marca que imprime el suizo Harald Szeemann (1930-2005) es particularmente relevante. No obstante, el término no encuentra aún una acepción precisa más de treinta años después de que Szeemann presentara su visionaria exposición de 1969 en la Kunsthalle de Berna, *Cuando las actitudes se convierten en forma: vive en tu cabeza* (*When attitudes become forms: live in your head*). Tres años después, Szeemann consolida su estatura con la famosa Documenta V, de 1972, que se convirtió en un referente histórico, pues muchos de los artistas que presentó se convirtieron en figuras emblemáticas de la segunda mitad del siglo 20.

A partir de la labor de Szeemann, emerge sobre todo la noción de curador independiente: a diferencia del conservador de museo o del curador institucional, el curador independiente está más ligado a los artistas y a sus obras, así como a sus procesos de producción, a las formas y maneras de exhibirlas, y a los discursos que acompañan y articulan una exposición. Aunque evidentemente sigue vinculado a la institución museo, y se relaciona con esta, el independiente asume diversos papeles – museógrafo, crítico, recaudador de fondos, agente de prensa, relacionista público, entre otros. El *modus operandi* del curador independiente también se diferencia del conservador de museo, pues es a partir de sus propias investigaciones y experiencias que planea proyectos, ediciones, exposiciones, con todos sus detalles. Estos se plantean a diversos espacios o instancias que pudieran producirlos en los términos que se han concebido, pues el curador también construye un lenguaje mediante las obras seleccionadas.

A partir de sus posiciones y planteamientos, su forma de articular un discurso, el curador se desarrolla también como un profesional invitado o contratado para un evento específico, por ejemplo, de parte de un museo, o por una bienal, una feria o una colección privada.

Este curador opera como una especie de *negociador* o *mediador*. Es justamente esta función de intermediario entre el artista y la institución, lo que instauró Szeemann, y que cambió para siempre la forma de hacer exposiciones. A partir de entonces, hay una toma de posición del curador frente a la obra artística para sostenerla; además, asume la responsabilidad y vela porque las obras se expongan como han sido concebidas por los artistas, y supervisa todos los detalles de la “puesta en escena” de las obras. Sostener a



los artistas, a sus obras y sus propios planteamientos, le valió el puesto a Szeemann, quien dejó la Kunsthalle poco tiempo después.

En cambio, el conservador o curador convencional vela usualmente por las colecciones institucionales: su seguridad, su adecuada catalogación y manipulación, su exhibición, préstamo y circulación. El conservador está más vinculado a colecciones históricas que a las contemporáneas. Las exposiciones y guiones que organizan estas colecciones parten de un material limitado y preexistente en el seno de su institución o de otras afines, y por lo general, siguen ciertas políticas institucionales. No obstante, la influencia de la práctica curatorial independiente actual y el protagonismo global de estos curadores, han provocado a algunos curadores de museos modernos a asumir un mayor dinamismo, así como a ampliar su perfil y su ámbito de acción tradicional. Igualmente, las dificultades en el registro, la conservación y el acopio del arte contemporáneo han conducido a la formación de conservadores especializados en materiales no convencionales, en lo audiovisual, lo electrónico y lo digital.

El desmesurado incremento en el coleccionismo a nivel mundial, a su vez, ha creado la figura del curador de colección privada. Este tiene como tarea construir un acervo –o sea recomendar adquisiciones- a partir de ciertas líneas y orientaciones del coleccionista que los emplea, con la ventaja de poder trabajar con mayor holgura económica y menos trabas burocráticas. Estos curadores se han convertido en las figuras deseadas en estudios, ferias y galerías.

Recordando las bases que sentó Szeemann en los sesentas y setentas en relación con el trabajo del curador, esta intervención se focaliza entonces en la figura del curador independiente actual dentro del campo del arte contemporáneo, buscando elicitación de las realidades y las posibilidades en la región centroamericana. Antes de seguir, quisiera dejar claro que mi posición personal no pretende el remplazo del artista por el curador, ni su equivalencia. Aunque la acción de ambos casos sea del orden de un acto creativo (a diferencia de un acto administrativo), el artista es artista y el curador es curador. El curador articula discursos a partir de lo que escoge analizar, investigar, o mostrar, y lo hace con palabras, con la forma de exhibir, con la intención curatorial, o con la forma personal de interpretar su labor de curador. El artista, por su lado, habla desde su obra, y aunque no lo crean, puede vivir sin curador.

Sin embargo, el curador basa su razón de ser en lo que producen los artistas.

Incluso puede pensarse la curaduría como el trabajo de un **dj**, un **mixer**, si se interpreta desde la estética relacional de Nicolás Bourriaud. El curador en estos tiempos actúa a partir



de las intersecciones posibles de elementos de un material ilimitado que trasciende la sola creación visual y pasa a incluir la experiencia vivida (la suya y la de otros), así como las relaciones entre diversos lenguajes y niveles de producción.

Como podemos ir viendo, ser curador es más que invitar a una serie de artistas a una exposición, y a seleccionarles las obras que se exhibirán, y va más allá de la labor de eliminar "lo menos peor" en certámenes, bienales o incluso eventos comerciales. Sin embargo, la complejidad de esta práctica no es percibida por lo que podríamos llamar "el mundo exterior" al circuito del arte contemporáneo. El público en general mantiene cierta reserva y en el mejor de los casos, considera al curador desde una perspectiva de poder ejercido a partir de un criterio personal, y en el peor, como un charlatán que usa la retórica para sostener lo que otros consideran indefendible. Es cierto que la curaduría es una forma particular del ejercicio del poder, y también es cierto que hay mucha charlatanería, pero esto sucede en todos los campos. La diferencia es que el mundo del arte es mucho más visible que otros, además de que mueve mucho dinero anualmente.

## UN POCO DE HISTORIA

Los curadores vienen de formaciones diversas y heterogéneas. Algunos provienen de la crítica de arte, como una serie de figuras que a partir de los años 60 pusieron nombre a movimientos referenciales en la historia del arte de la segunda mitad del siglo 20. Algunos se convirtieron en curadores, pero no todos. Entre ellos, el crítico francés **Pierre Restany (1930-2003)**, quien lanza el término de *nuevo realismo* en octubre de 1960 y funda el grupo donde destaca la figura de Yves Klein<sup>1</sup>. Alrededor de 1967, el genovés **Germano Celant (1940)**, acuñó el término de *arte povera* para agrupar las obras creadas por algunos artistas, basados sobre todo en Italia, como reacción al pop norteamericano<sup>2</sup>, movimiento que tuvo amplia repercusión a nivel mundial. En 1997, Celant fue el director artístico de la Bienal de Venecia, y luego curador jefe del Museo Guggenheim de Nueva York, y actualmente es el curador de la Fundación Prada. Unos diez años después del

---

<sup>1</sup> Otros artistas eran Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri y Mimmo Rotella. Este movimiento, basado en un concepto abierto de nuevos acercamientos perceptivos de lo real, y básicamente francesa, se diferencia del new Realism inglés, que practica una fidelidad a la realidad observada (Lucian Freud y Alex Katz por ejemplo).

<sup>2</sup> Este movimiento se caracterizaba por el rechazo a los procesos industriales del pop, para utilizar más bien materiales cotidianos, sencillos, "no-culturales", y crear un lenguaje metafórico que remitía a la naturaleza, a la historia y a la vida cotidiana. Artistas como Alighiero Boetti, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto y Jannis Kounellis creían en las virtudes redentoras de un arte enraizado en lo tangible.



nacimiento del *arte povera*, el napolitano **Achille Bonito Oliva (1939)** un curioso personaje, "inventó" la *transvanguardia* italiana de los años 80, movimiento pictórico que también se rebelaba contra la hegemonía visual neoyorkina.<sup>3</sup> En 1980 Bonito Oliva y Harald Szeemann habían introducido la sección APERTO a la Bienal de Venecia con el fin de dar cabida a los artistas más jóvenes y poco reconocidos. Es en ese espacio donde se dan a conocer los artistas de la transvanguardia, entre otros muchos. En 1982, en uno de sus característicos accesos de narcisismo, Bonito Oliva, como un Luis XIV extemporáneo, declaraba en la feria de ARCO: "la transvanguardia soy yo"...

Se pueden mencionar nombres de otros curadores que de alguna forma marcaron época en Europa y los Estados Unidos: el holandés **Rudi Fuchs (1942)**, director de la Documenta de 1982, y el belga **Jan Hoet (1936)**, que antes de asumir la Documenta de 1992 había creado el museo de arte contemporáneo en Gante, conocido como S.M.A.K. El alemán **Kasper König (1943)**, director del Museo Ludwig en Colonia, es sobre todo conocido por ser uno de los fundadores del proyecto escultórico al aire libre de Münster en Alemania, que sucede cada diez años desde 1977, y coincide con una sobre dos ediciones de la Documenta en Kassel. **Walter Hopps (1932-2005)** fue una figura importante en Estados Unidos, **Pontus Hulten (1924-2006)**, sueco, director del Moderna Museet de Estocolmo desde 1958 hasta entrados los 70, y primer director del Pompidou. Sus exposiciones Paris-Berlin, Paris-Moscú, Paris-New York y París-París, concebidas como estudios de los grandes ejes de las vanguardias del siglo 20, marcaron un hito en la trayectoria curatorial. **Anne d'Harnoncourt (1943-2008)** fue directora del Museo de Arte de Filadelfia desde 1982 hasta su muerte, y una de las grandes expertas en la obra de Duchamp. La neoyorkina **Lucy Lippard (1937)**, crítica y teórica del feminismo, sigue siendo una figura ineludible.

Pero no todos los directores de museo o los críticos que surgieron en los sesentas asumieron la labor curatorial en sentido total, más allá de actuar como teóricos de una escuela o movimiento. Con la progresiva difuminación del concepto de movimientos o "-ismos", y la apertura hacia una diversidad y simultaneidad de formas de creación, también se fue diluyendo la figura convencional del crítico que apoyaba una forma específica de hacer arte, y se fue consolidando una más compleja, la del curador.

---

<sup>3</sup> La transvanguardia reivindicaba la pintura y la escultura de carácter ecléctico, que se nutría visualmente de la historia del arte, de la cultura popular y de las culturas primitivas. Sandro Chia, Francesco Clemente y Mimmo Paladino son algunas figuras de este movimiento, que se relaciona formalmente con el neo-expresionismo alemán pero cuya apelación se aplica exclusivamente a los italianos.



## CURADURÍA Y PERIFERIA

La década de los ochenta presencia la primera explosión del mercado de arte, sobre todo el europeo y norteamericano. Las ferias se multiplican y los precios se elevan. El curador empieza a circular también en el mercado.

Pero a fines de los ochentas también suceden otras cosas: se intensifica el debate centro/periferia, basado en parte sobre las nuevas teorías postcoloniales, dentro de las cuales tienen mucha presencia el tema de género, la subalternidad y los fenómenos de exclusión. Esto se acompaña por el surgimiento de profesionales, tanto de los centros de poder tradicionales como de las innumerables periferias, que asumen la labor curatorial a partir de un cambio de mirada. Esta mirada considera las relaciones entre el arte y el contexto que lo produce, y de ahí se abre hacia otras regiones del mundo. También ejerce un sentido crítico frente a la influencia de presupuestos hegemónicos y a la estética de los centros dominantes.

La Bienal de la Habana, iniciada en 1984, es el punto de inflexión en este cambio, y **Gerardo Mosquera** uno de sus teóricos principales. El arte cubano de la generación de los 80, tuvo en Mosquera su propio crítico y articulador de discurso a partir de una determinada producción y de su pertinencia en ese espacio-tiempo cubano. Pero Mosquera ha ido más allá: su práctica curatorial y las propuestas teóricas de sus ensayos, conforman un sistema de pensamiento que desestabilizó un cierto *status quo* latinoamericano, y sentó bases para un nuevo lenguaje crítico. Sus teorías sobre la "perversión del minimalismo" como clave interpretativa para muchos artistas latinoamericanos, entre ellos Priscilla Monge, así como sus tempranos ensayos sobre diseño, y sus cuestionamientos a la existencia de un "arte latinoamericano", han sido esenciales en la construcción de este lenguaje crítico desde una periferia que se erige como su propio centro. Gerardo Mosquera fue una de mis influencias más fuertes a inicios de los años 90, y quien de alguna forma me hizo reflexionar sobre como abordar un concepto diferente de REGION en relación con Centroamérica.

**Antonio Zaya** (1954-2007), curador de origen canario, estuvo también muy ligado a la Bienal de la Habana y al arte del Caribe, a la recuperación de los vínculos con la cultura popular de las islas. Su hermano gemelo **Octavio Zaya**, quien reside en Nueva York desde 1978, se vinculó más con el arte africano, fue curador en las dos primeras bienales de Johannesburg, y participó en el equipo curatorial de la Documenta XI en 2002. Los Zaya han estado detrás de la revista *Atlántica* desde hace unos veinte años, y fueron responsables de buena parte de los espacios de proyectos de la feria de ARCO en Madrid



entre 1998 y 2002. Sus planteamientos se originan a partir de las teorías poscoloniales que se gestaban hacia años, y que se consolidaron en la década de los ochenta. **Okwui Enwezor**, escritor, editor y crítico de arte nigeriano, radicado en Nueva York, surge en los noventa. Fundador de la revista africana *Nka*, en la que colabora Octavio Zaya, fue curador de la II Bienal de Johannesburg en 1997, y director artístico de la Documenta 11 en 2002. Por primera vez, la Documenta organiza plataformas de reflexión en la India, en África, en el Caribe, descentrando geográficamente la estructura histórica del evento, y abordando conceptos ligados al pensamiento de cada sitio. Sus investigaciones y ensayos han sido esenciales en la difusión y conocimiento del arte africano desde nuevas perspectivas. En Asia, figuras como **Fumio Nanjo** (1949), actual director del Museo Mori en Tokio, y **Yuko Hasegawa**, curadora del Museo Kanazawa hasta el 2006, se dieron a conocer junto con la emergencia del arte japonés a inicios de los noventa, construyendo discursos alrededor de su contexto. Así como el taiwanés **Manray Hsu**, todos ellos asumieron direcciones de bienales en su región, participaron en eventos del *mainstream* global, y han adquirido una estatura internacional integrados a los circuitos del mundo del arte sin por ello abandonar sus propios países o regiones.

Dentro de las personalidades europeas que posicionaron a sus propios contextos fuera de las fronteras nacionales se puede mencionar sobre todo a **María del Corral**, quien fuera la iniciadora principal de la famosa colección de La Caixa de Barcelona, luego directora del Museo Reina Sofía y finalmente Directora Artística de la Bienal de Venecia de 2005. María del Corral fue la figura que marcó una nueva forma de hacer exposiciones en España, dejando atrás el provincialismo que caracterizaba la escena española al inicio del post franquismo, abriendo las puertas a artistas internacionales de renombre y exponiendo a los españoles a niveles inéditos hasta entonces. **Rosa Martínez**, quien se formó inicialmente con María del Corral en la Caixa, y debutó como curadora con la Bienal de Barcelona, se convirtió en una de las figuras más controversiales, y propuso exposiciones como *Transsexual Express Barcelona* (2001) que curó junto con el travesti **Xabier Arakistain**. Realizó la Bienal de Istambul de 1997 y participó en el panel de curadores de la bienal de Moscú en 2003. Muy cercana a Szeemann, fue Jurado de la Bienal de Venecia en 1999 y asumió la curaduría del Pabellón Español en 2003, con una obra de Santiago Sierra (explicar). En el año 2005, compartió la curaduría de la Bienal de Venecia, al lado de María del Corral. Su reconocimiento, sin embargo, es mayor fuera de España.

**Catherine David** (1954), curadora jefe del Museo Pompidou, es otra profesional de talla. Cuando se desempeñaba como Directora de la Galerie Nationale du Jeu de Paume en París, fue nombrada directora de la Documenta X de 1997. Orientada durante mucho tiempo hacia la producción cinematográfica, es gran conocedora del arte brasileño y argentino. Luego realizó largas investigaciones en el arte y la cultura del Medio Oriente. Actualmente



es la asesora del gobierno francés de los nuevos museos que se abren en lugares como Abu Dhabi o Dubai. Su propuesta para la Documenta 10, basada en la idea de una relectura de la modernidad a través de obras de carácter documental y audiovisual, conmocionó a la escena artística internacional y desestabilizó a la vieja guardia que gravitaba alrededor de Documenta.

**Paulo Herkenhoff** (1949) es una figura insoslayable, no solo a nivel latinoamericano sino globalmente. En 1927, Osvaldo de Andrade había planteado la teoría de la antropofagia como sustento teórico para la comprensión e interpretación de la hibridez del sistema cultural brasileño. Andrade era una referencia ineludible para el arte y la cultura en Brasil, incluso hasta la eclosión del neo-concretismo en los años 60. En la Bienal de 1998, Herkenhoff llevó el pensamiento de Andrade más allá de las fronteras, y actualmente no se puede abordar la antropofagia sin referirse a esta curaduría. En el núcleo histórico de esa bienal, mediante referencias a la historia del arte desde las pinturas de castas hasta las deslocalizaciones de Robert Smithson, pasando por los monocromos de Armando Reverón, Herkenhoff insertó esa teoría en un discurso crítico de la producción artística contemporánea, al mismo tiempo que la registró más allá del panorama de la historia del arte brasileño. Herkenhoff además actúa como asesor de varias colecciones de renombre, tanto de arte brasileño como latinoamericano. Se dio el lujo de rechazar la dirección de la Documenta, puesto que le fue ofrecido en dos ocasiones.

La generación de **Hans Ulrich Obrist** (1968), de origen suizo, ha planteado diversas formas de "ser curador". Obrist, creador en 1993 del programa Migradores, presentaba intervenciones de jóvenes artistas en el Museo de Arte Moderno de París, donde trabajó hasta el 2006. Simultáneamente realiza todo tipo de curadurías y proyectos editoriales de manera independiente, asumiendo su labor como la de un laboratorio de ideas alimentado por una movilidad incesante de un continente a otro y una sucesión de encuentros, entrevistas, investigaciones y lecturas multi-disciplinarias. **Cuauhtémoc Medina (1965)**, reconocido teórico mexicano inicia un trabajo crítico desde el grupo Curare a fines de los 80, conjuntamente con **Olivier Debroyse** (1952-2008), con el cual organiza la gran exposición La era de la Discrepancia, en 2007. Medina continuamente desmantela convenciones y al lado de su trabajo de curador, mantiene su cátedra en la escuela de estética de la UNAM, organiza exposiciones, da conferencias en el mundo entero y se desempeñó como asesor de adquisiciones para la colección latinoamericana de la Tate Modern en Londres. Fue el curador del pabellón mexicano en Venecia en el 2009, con la obra de Teresa Margolles. **Maricarmen Ramírez** (1960), puertorriqueña, fue la primera mujer latinoamericana nombrada como curadora jefe de un museo en los Estados Unidos. Desde su memorable exposición sobre la escuela del Sur y Torres García se perfilaba como una voz contundente a nivel continental. Ha revisitado el arte conceptual político





latinoamericano, así como el arte cinético, geométrico y neo-concreto de Argentina, Brasil y Venezuela sobre todo, y ha incidido fuertemente en su reconocimiento y valorización. Sus exposiciones buscaban darle su debido espacio dentro de una historia del arte usualmente escrita en los centros, y sus ensayos de caracterizan por incluir consideraciones críticas ligadas a los fenómenos, procesos e incidencias de la globalización. **Jens Hoffmann** (1974), basado en Berlín hasta hace unos siete años, luego curador del Instituto de Arte Contemporáneo ICA en Londres, es actualmente curador del Wattis Institute en San Francisco, California. Desde sus diversos puestos ha impulsado proyectos independientes de manera paralela, algunos de los cuales tienen un tono más efímero o virtual, como por ejemplo una curaduría ideal que solo existe en la publicación, y ha hecho un extenso trabajo investigativo y curatorial en el campo de la performance.

## CENTROAMÉRICA

En Centroamérica, el trabajo curatorial fue marcado en sus inicios por la necesidad de crear espacios en un no-lugar, y por abrir visibilidad para la región hacia la arena internacional, y no es sino hasta varios años después de estas iniciativas que se ha logrado iniciar un pensamiento más reflexivo orientado hacia la construcción discursiva regional. Sin embargo, se habla ahora constantemente de curaduría y curadores, algo que no sucedía a inicios de los noventa. De manera que, incluso considerando la aparición tardía de este nuevo personaje, de pronto tan polémico, en el sistema artístico de Centroamérica, y otras múltiples periferias, el curador se ha convertido, para bien o para mal, en parte integral de la organización de exposiciones en el mundo entero y en la articulación de las diversas teorías críticas. A su vez, la historia del arte, en las últimas décadas, y particularmente en América Latina, se está escribiendo más a partir de la curaduría que de la academia, pues las exposiciones, en las acertadas palabras de Maricarmen Ramírez, funcionan como "textos o provocaciones discursivas", remplazando en gran medida también el trabajo tradicional del crítico de arte, que se mantenía como una voz externa al proceso creativo del artista.

Volviendo al diccionario, resulta entretenida la relectura de estas definiciones a la luz del trabajo real del curador, del sabotaje de sus detractores, y de los avatares del mundo del arte, pero también de la misma práctica artística actual, pues en estas categorías se establecen vínculos con la demencia, lo oscuro, lo marginal, lo velado, al igual que con lo empírico, lo ritual, lo clandestino, lo criminal, la complicidad, el negocio, en fin, mucho de lo que en el fondo se relaciona de alguna manera con el medio y el mundo del arte, pero también con la práctica artística misma.



**2.** Muchos de los que ejercemos la curaduría actualmente hemos llegado a ella por diversos caminos y vericuetos, casualidades o circunstancias particulares, pero pocos por formación específica: o sea, todos oficiamos, considerados curanderos sin licencia para unos, o testaferros del poder para otros. Y como cualquier *curandero* que se respete, por más ilegal, nos consideramos serios, profesionales y capaces ... de todo. En todo caso, la verdad es que quienes hemos desbrozado el camino de la práctica curatorial en los márgenes, hemos ido construyendo nuestra práctica a partir de la experiencia misma, y de las condiciones cambiantes y ambivalentes de nuestros contextos. El mismo Cuauhtémoc Medina afirmaba hace unos años que los curadores de nuestra generación somos una banda de improvisados<sup>4</sup>. Yo agregaría que seremos pronto una *especie en extinción* frente a las nuevas hornadas de curadores recién graduados de Bard College, de Appel, o algunas otras escuelas de estudios curatoriales, que certifican una capacidad curatorial desde la academia y preparan con esmero para una nueva práctica. Sin embargo, no está de más considerar cuáles serían las posibilidades de supervivencia en América Latina sin la improvisación y el empirismo, y reflexionar sobre las maneras en que prepara la academia central para lidiar con las situaciones locales de nuestros países, que poco tienen que ver con el ambiente y las condiciones de trabajo ideales en las que se organizan las exposiciones de graduación.

**3.** Obviamente, ser curador en los llamados "centros hegemónicos", no es lo mismo que ser curador en Belice, Costa Rica o Bolivia, aunque Gabriel Peluffo acertadamente apuntara, en su conferencia del 2004 en TEOR/ética<sup>5</sup> que los centros hayan sufrido o constaten una permeabilidad cultural, y se hayan modificado ciertas estrategias críticas. Y es porque estas modificaciones inciden sobre todo en nuestro propio posicionamiento desde las atalayas de la periferia, pero tienen una incidencia menor en el mundo del profesional de los centros: en el fondo, este sigue teniendo la opción de trabajar con o sin considerar los conceptos de aparente inclusividad – digo bien *aparente* – que se manejan actualmente.

Nosotros no tenemos opción: desde un primer momento en que la producción latinoamericana empieza a ser desmitificada, des-exotizada, hasta el día de hoy, negociar la adecuada visibilización de nuestra producción artística ha sido una de las tareas principales de los curadores emergentes del continente, (y emergente no es sinónimo de

---

<sup>4</sup> TEMAS CENTRALES, (transcripción de mesas redondas curatoriales), TEOR/ética, 2001, p. 175.

<sup>5</sup> Peluffo, Gabriel, "Crítica de la crisis de la crítica en el arte contemporáneo", en Situaciones Artísticas Latinoamericanas, TEOR/ética, San José, 2005, p.38



juventud en este caso). Esta labor justamente es la que ha desconstruido y reconstruido la historia reciente, cuestionando parámetros y condiciones impuestas desde fuera. O sea que el trabajo curatorial y teórico parte, en gran medida, de interrogantes continuas sobre realidades y sobre escenarios posibles, y no de afirmaciones.

**4.** Sin embargo, hay algo que se mantiene en cualquier caso de curaduría responsable, que roza la *demencia* por la complejidad y multiplicidad de tareas y funciones que le incumben al actual curador independiente, tanto en su trabajo con un artista individual como en la configuración de una colectiva. Idealmente habrá un acercamiento a la obra de cada artista, lo cual permite entonces establecer, también idealmente, una cierta complicidad a través del diálogo, que contribuya a saber seleccionar obra – muchas veces conjuntamente. Si no se trabaja con obra ya existente, procede luego la negociación durante el proceso de producción, sin llegar a los límites de la interferencia pero definitivamente rozándolos. Durante la configuración de la muestra, se escribirá un texto crítico, el cual se integrará idealmente en un catálogo que habrá que financiar, pasando por nuevas negociaciones, ahora con el diseñador, para que haya coherencia entre la muestra y su documentación; luego viene el período de articular y supervisar un montaje, y aún más negociaciones con los responsables del espacio, acompañado de múltiples explicaciones por los requerimientos técnicos, por los peligros a los que puede estar expuesto el espectador o el mismo espacio, por los aspectos de mantenimiento de las obras, por los costos involucrados en el proceso y por las prioridades de cada una de las partes. El curador pasa seguidamente a ser un agente de prensa, un recaudador de fondos, siempre acompañando su tarea con más explicaciones a la prensa, al público y a los eventuales patrocinadores, por lo que se hizo o no se hizo, lo que se incluyó o no se incluyó, todo esto enmarcado dentro de los deseos, voluntades o necesidades, y por momentos necedades, de quince artistas a la vez, lo cual transforma la labor de mediador y negociador en la de aprendiz de psicoanalista. Dentro de este panorama de curador independiente ni siquiera he mencionado las vicisitudes del financiamiento, que puede tomar un cariz verdaderamente dramático a menos de ser una estrella con vínculos privilegiados y vestido de Prada.

**5.** El curador institucional, por su lado, aunque en principio puede contar con mayor estabilidad laboral, un salario fijo y algún tipo de apoyo de su institución, tampoco está exento del aspecto del financiamiento, sobre todo en países con museos y centros desfinanciados como los nuestros, pero además, tiene limitaciones en la libertad de acción, y obligaciones en cuanto a las expectativas de una comunidad local frente a la función del museo o centro de arte que lo emplea (esto es un factor particularmente sensible en países como los USA, en donde es preciso atender porcentualmente a las minorías como hispanos,



mujeres, judíos, gays o negros). Este cúmulo de factores que intervienen en el trabajo curatorial, muchas veces tomado a la ligera o con cierto sarcasmo por parte del público, la prensa y algunos artistas, se ven complicados aún más si este trabajo se realiza en las periferias. Estas ahora juegan un papel ambiguo en el mundo del arte, actúan a pesar de ellas como semilleros del que se pueden servir los centros hegemónicos cuando entran en crisis y el que pueden olvidar cuando las cosas funcionan bien, pues no es la comunicación con el Otro la prioridad, ni su conocimiento, sino su aprovechamiento y lo que puede significar como refrescamiento oportunista del mercado. En el mejor de los casos, sería una tarea de aplacar la mala conciencia post-colonial, pero una forma de alguna forma facultativa, optativa. Hacer visible el arte de los centros en el contexto periférico tampoco está dentro de sus intereses prioritarios: sus espacios y contextos son autosuficientes, auto-legitimantes. En cambio, desde nuestras perspectivas del margen, resulta evidente que el trabajo local no basta: así, es preciso tender puentes y crear vínculos con el exterior. Movilidad o muerte, venceremos! Queremos ser vistos y oídos, queremos existir y nuestra existencia adquiere sentido cuando nos la confirma, como el espejo de Blancanieves, el mundo exterior, y nos asegura que somos hermosos y talentosos. Y el exterior que resulta más fácil alcanzar es el de los centros ligados verticalmente a nosotros, o sea básicamente los Estados Unidos: las comunicaciones en todo sentido facilitan el acceso y el conocimiento de lo que ahí sucede, de lo que se piensa, de lo que se usa, de lo que se come, de lo que se consume en cada momento de la vida. Aun las tentativas de comunicación horizontal se ven afectadas por una mayor vinculación de orden práctico con el norte, comenzando por algo tan banal como las conexiones aéreas, que condicionan el intercambio de cualquier índole. Traten de organizar un viaje de estudio por las islas del Caribe sin pasar por Miami, y verán lo que quiero decir.

Así, el flujo de información, de conocimiento, de tecnología, de productos de consumo funciona en la dirección norte/sur y no sur/norte. Entonces, la labor del curador periférico – ya para este momento convertido en mago – incluiría además, su capacidad para colmar una cierta expectativa por parte de su localidad, de lograr revertir la dirección de ese flujo, alcanzando así visibilidad para su región en un **Lugar** que logre finalmente legitimar una práctica ejercida en lo que se considera un **no-lugar**. La misma valoración interna de una labor curatorial se da en la mayoría de los casos a partir de las avanzadas en terreno hegemónico, y lo que se considera subversivo o demente localmente adquiere una dimensión de vigencia cuando es aplaudida globalmente.

**6.** Si esta incidencia de los criterios de legitimación de los centros es evidente, puesto que como menciona Peluffo es un “dato de la realidad mundial”, ¿Cuáles entonces serían las estrategias a seguir? Luis Camnitzer mencionaba hace varios años que la mimesis o la



resistencia, como dos maneras de manejar la inserción en los centros, eran de hecho dos formas diversas de mantener la marginación. No tengo la respuesta ni la solución de cómo manejar ese estira y encoge con los centros hegemónicos, pero sí he planteado, primero desde el MADC y luego desde TEOR, nuestra incapacidad para establecer nuestros propios sistemas de circulación o instaurar criterios de legitimación propios que logren modificar la univocidad central, a menos que logremos configurar pero sobre todo valorar nuestro propio espacio como **Lugar**. ¿Cómo barajar el trabajo en función y a partir de nuestros contextos con el mantenimiento de vínculos constantes – por lo demás inevitables e imprescindibles – con la arena internacional? Hemos sido o seguimos siendo estos no-lugares, y mientras esa situación se mantenga, el artista y por supuesto también el curador, buscará un reconocimiento que dé sentido de su trabajo usualmente fuera de su propio contexto. Entonces, de alguna manera, resulta estratégico insertarse en los juegos de poder, permear las estructuras centrales y usarlas para nuestro propio beneficio. Esto se puede aparentar a una mimesis, pero en el fondo resulta siendo un mecanismo que sin constituirse en resistencia, toma lo que le es útil y deja lo que no. Es revertir el procedimiento usual de los centros a través de un oportunismo positivo, o sea usando los métodos del enemigo.

**7.** En este sentido, aunque tal vez la incidencia en los sistemas centrales de circulación y legitimación no sea patente, en el ámbito centroamericano se ha dado una situación particularmente interesante de intercambio y comunicación interna y de difusión a nivel regional, una situación que si bien desde dentro a veces no se valora, desde fuera es percibida como un casi excepcional. Pareciera que el pasado colonial común pesa más que las décadas de conflicto armado en la segunda parte del siglo 20, y nuestra región, que se puede atravesar, en poco más de dos días desde Panamá hasta Guatemala, tiene una identidad particular, a pesar de sus enormes diferencias económicas, sociales, culturales, étnicas y políticas: de alguna forma extraña, el imaginario del ser centroamericano existe. Esto se fue evidenciando con las reacciones al trabajo del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, y la vocación regional del MADC fue legitimada y fortalecida por los comentarios de Gerardo Mosquera, de visita en el país en 1994, primero como jurado de la primera bienal de escultura y luego como curador con la exposición *Ante América*. La ausencia de documentación e información que apuntó Mosquera fue un detonante para la labor de investigación del museo desde ese momento, y recordarán que en 1996 se abrió la primera muestra centroamericana de arte contemporáneo, *MESótica II. Centroamérica: re-*



*generación*, con un catálogo que incluyó textos de curadores, críticos o historiadores de cada país.<sup>6</sup> Esto ha sido seguido por una labor continua hasta el día de hoy por el MADC.

**8.** La mayor parte de las actividades, exposiciones y convocatorias del MADC, y desde hace más de seis años, de TEOR/ética, apuntan hacia una visión del área y pocas veces con una visión exclusivamente nacional, que es la que predomina en la mayor parte de las otras instituciones. El video arte, por ejemplo, se ha desarrollado aceleradamente en gran parte por el certamen anual *Inquieta Imagen*, en el MADC y por la inclusión de este medio en muchas de las exposiciones curadas por TEOR/ética a partir del año 2000 dentro y fuera de su sede. Esta situación de desarrollo fue también estimulada por la decisión de Paulo Herkenhoff de darle una visibilidad especial a América Central y el Caribe en la Bienal de Sao Paulo de 1998, ofreciendo condiciones que facilitaban nuestra participación. El proyecto curatorial se basó en la imagen fotográfica y en lo blanco y negro, o en todo caso de propuestas que partían de lo fotográfico, como un planteamiento metafórico de otro espacio centroamericano y caribeño, ya no ligado como era usual, a la pintura colorida y alegre, sino anclado en realidades más grises y en cuestionamientos identitarios más profundos. Esto modificó aun más los conceptos estereotipados que prevalecían sobre el tipo de producción regional. Para el momento en que se fundó TEOR/ética en 1999, entonces, una serie de condiciones estaban dadas para su existencia y pertinencia en ese momento y la base de los debates del primer simposio regional, TEMAS CENTRALES, organizado por TEOR/ética en el año 2000 fueron justamente las prácticas artísticas de los 90 y las posibilidades curatoriales a la luz de los cambios en toda la región.

**9.** El ambiguo ambiente político de los ochenta en Costa Rica, en medio del conflicto armado en el resto de Centroamérica, había provocado la gradual emergencia de unos pocos artistas que abiertamente o de manera indirecta cuestionaban un contexto social y político que se asumía hasta entonces perfecto, intachable, por encima de toda sospecha, pero también surgen figuras que empiezan a interrogar la actitud frente a la práctica y la función

---

<sup>6</sup> Cuando organizamos esta muestra, no sabíamos realmente el alcance que tendría. Calificada en Madrid por el embajador guatemalteco de "basura política", la muestra provocó un cambio sustantivo en la percepción de la producción artística regional, despojándola finalmente de muchos estereotipos: esto fue posible porque además de ser expuesta en San José durante tres meses, con jornadas teóricas que por primera vez en años reunieron a artistas de toda la región, viajó durante dos años a España, Italia, Francia y Holanda. A partir de ahí, el museo de San José se convirtió en referente regional, en un espacio de legitimación importante



del arte, y se vislumbran poco a poco cambios estéticos, formales y conceptuales que en ese momento fueron ampliamente criticados y rechazados, pero que han ido consolidándose en los últimos cinco años en una nueva y muy joven generación. Esta ha puesto en jaque a una serie de artistas cómodamente instalados en el medio local y que ahora, confrontados a nuevos procesos críticos, a cuestionamientos de diversa índole, ha provocado una total escisión del medio no ajena de las relaciones local/global. En este debate, el curador es quien por un lado aparece como una figura casi heroica y por otro como el culpable de todo tipo de espantosas contaminaciones y subversiones, en confabulación con un sistema internacional de descrédito al “verdadero” arte.

**10.** El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo fue la primera institución museal en donde al curador jefe se le otorgó el rango de un subdirector artístico, con poder de decisión sobre la programación, y no un estatus de técnico como en todos los demás, subordinado a las Juntas Directivas y a sus veleidades. Se creó la Junta Nacional de Curadores, con sede en el MADC, para poder ordenar la participación costarricense en eventos internacionales, hasta entonces en manos de los diplomáticos y/o ministros de turno, y para evaluar las eventuales adquisiciones o donaciones de obra del recién creado Museo. El proyecto del MADC marcó un punto de inflexión definitivo, un punto de no retorno en la escena local, lo cual ha tenido una fuerte influencia en las prácticas artísticas y aun museográficas de toda la región. Ya se había establecido desde el MADC el inicio de una red regional de intercambio que se aprovechó desde TEOR/ética y se amplió al Caribe y a Sudamérica, siempre con la idea de reforzar los nexos horizontales con la región. Como puede verse, es una conjunción de varios actores, tanto locales como internacionales, lo que ha contribuido a la práctica curatorial, así como a la búsqueda y conformación de discursos. Es obvio que por un lado existe la práctica artística, pero es preciso también que un ojo crítico la valide para que se desarrolle, y eso es lo que ha sucedido en Centroamérica con medios como la fotografía y el video: otra actitud, otra mirada para analizar, comprender y valorar otro tipo de obra. De ahí que el curador sea el eterno culpable de lo bueno, de lo malo y de lo feo.

**11.** Podríamos decir entonces que la posición del curador es compleja, más allá de lo que parece, pues por un lado se le achaca un exceso de poder frente al artista, conduciendo a una supuesta suplantación de la autoría, y por otro se le plantean una serie de exigencias que lo convierten en el hombre o mujer-orquesta responsable de lo positivo y lo negativo de las muestras, tal y como lo mencionaba al inicio de esta intervención. La visibilidad y movilidad del curador en muchos casos es mayor que la del artista, y este factor, junto con las figuras ubicuas de los galeristas, provocan ciertamente un sentimiento de aislamiento, segregación o incertidumbre en muchos artistas. Pero también la complicidad con los



artistas, que puede ser muy fructífera, provoca una excesiva dependencia – como la de un menor a cargo de un tutor, de un dependiente – en los artistas que inician su carrera, que por momentos pretenden solución incluso a sus problemas existenciales. Recuerdo una pregunta que se le hizo a Liliana Porter y a Ana Tiscornia en un taller que dieron en Guatemala hace unos tres años: “Soy huérfano, no tengo curador, ¿qué hago?”. Existe por otro lado una actitud en nuestros países frente a la responsabilidad de un curador en algún evento importante, sobre todo si es internacional: es preciso que ese curador cumpla con las expectativas (¿pero de quiénes?), que su selección represente adecuadamente al país de origen (¿en qué sentido?), beneficiándolo aunque no lo merezca, y además seleccionar artistas significativos (¿para quién?) que también sean representativos (¿de qué?). O sea que la creatividad y la libertad del curador pasan por varios tamices nacionalistas que no acaban de terminar. Si a esto agregamos nuestra propia responsabilidad profesional en descifrar los complejos contextos a partir de los cuales trabajamos, y la responsabilidad en corregir las visiones estereotipadas que se mantuvieron durante décadas en relación al arte de nuestras regiones, así como la construcción de nuestros múltiples discursos, pues es obvio que nos toca bailar con la más fea. Además, las continuas referencias a figuras de la historia del arte de los centros, hace que también haya que hurgar en nuestra propia historia para dar a conocer referentes locales que nadie conoce. De otra manera, nos auto-colonizamos continuamente, en palabras de Paulo Herkenhoff, caemos en la re-colonización al evocar continuamente las influencias de ciertos movimientos internacionales en lugar de averiguar los hechos locales que pudieran haber incidido en las obras de la modernidad y la época contemporánea.

**12.** La labor curatorial se ha desarrollado de manera relativamente eficaz en nuestra región y la multiplicación de eventos, muestras, encuentros, publicaciones, aunque sean precarias y esporádicas, y las generosas iniciativas de artistas tanto para crear espacios expositivos como instancias de formación, así como una rica y continua comunicación y tránsito son prueba de una gran vitalidad. No es casualidad que Centroamérica haya obtenido tres premios en la bienal de Venecia entre el 2001 y el 2005, después de un siglo de silencio e indiferencia, y de que el actual curador para el 2007, Robert Store, haya invitado a Ernesto Salmerón al Arsenal. Ante resultados como este, que definitivamente redundan en una serie de oportunidades para los artistas, y que son imposibles de lograr desde la región misma, ¿vamos a negarlos por ser criterios de los centros hegemónico? Las posibilidades y riesgos de la práctica curatorial están entonces por establecerse. Las limitaciones o condicionamientos como los mencionados anteriormente se ven en alguna forma compensados por otro tipo de libertad que da la ausencia misma de una fuerte institucionalidad o de parámetros homogenizados y pre-establecidos. Es en este punto que podría haber una intersección interesante entre la producción artística y la práctica





curatorial ligadas a un contexto y a unas necesidades locales, y sus contrapartes globales, sometidas a marcos de referencia más rígidos, ligados a una carga histórica ineludible y de alguna forma autoritaria. O sea, volvemos a la importancia de la creación del Lugar, y ahora que las ventanas están abiertas al mundo, también hay que aprovechar la luz para ver hacia adentro.

**13.** En este sentido, *Estrecho Dudoso* ha sido un evento planeado para captar esa luz, generada por varios años de apertura y trabajo de ir y venir desde adentro hacia fuera y de fuera hacia dentro, por una labor documental extensa, y que buscaba cumplir en primer lugar con esa invocación de referentes de alguna manera propios pero sin apropiar, por falta de conocimiento, específicamente en relación a Margarita Azurdia y Juan Downey, de Guatemala y Chile respectivamente. Seguidamente, las cuatro exposiciones que conformaban el grueso del evento, constituían segmentos de un mismo hilo de discurso que se desarrollaba a partir de la idea de límites y fronteras, de los bordes difusos entre diversos estados y condiciones, y de la paradoja del mundo global que pareciera ser un mundo sin fronteras pero que de hecho plantea un incremento en las divisiones, en los controles, y en los mecanismos de separación. El proceso curatorial de *Estrecho Dudoso*, construido a dos manos, se basó sobre una serie de inquietudes personales de Tamara Díaz y mías, a partir del trabajo individual de cada una como curadoras de alguna manera independientes. Digo de alguna manera pues aunque TEOR/ÉTICA es una institución, las curadurías que se realizan no son institucionales.

**14.** He mencionado a Mosquera y a Herkenhoff, que nos han visitado innumerables veces, y a quien hemos leído desde hace años, tal vez porque han sido dos de las figuras inspiradoras más relevantes en mi experiencia personal como curadora, y en mi reflexión teórica con vistas a un trabajo regional. Quisiera agregar unas líneas del célebre curador Harald Szeemann, fallecido en el 2005, extraídas de su "credo del curador", escrito a fines de los 80. Szeemann, con quien establecí una relación primero profesional y luego de una amistad muy cercana y enriquecedora, estuvo en Costa Rica cuando preparaba la bienal de Venecia del 2001, estudiando centenares de dossiers y videos. Es considerado el mejor curador de la historia.

**15.** Además de todas las definiciones de la Real Academia, somos también antropófagos, caníbales curatoriales: de Gerardo Mosquera he aprendido a ir "más allá de lo fantástico", he digerido la importancia de trabajar desde adentro hacia fuera, con una mirada global desde lo local, siempre teñida de humor e ironía, de Paulo Herkenhoff, he ingerido la poesía



y la consideración a los artistas, la estrategia y el sentido de la oportunidad positiva, y he absorbido de Harald Szeemann su pasión desbordada y el valor de la intuición en las decisiones. Oigamos a Harald a fines de los 80's:

*"Soy privilegiado.  
No temo transpirar  
No le temo a la estética  
No le temo a los amigos  
No le temo a los enemigos  
No le temo a los conceptos  
No temo al contacto  
No le temo  
a la mano helada de los años 70  
No le temo  
a la ruina de los años 80  
No temo envejecer  
en los años 90  
Porque estoy por el error  
**Porque estoy por el riesgo**  
Porque estoy por el otro"*