



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

UNA MIRADA AL DESARROLLO Y PRÁCTICA CURATORIAL EN MÉXICO.
CASO: MUSEO ESPACIO DE AGUASCALIENTES

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MIGUEL ÁNGEL TORRES SÁNCHEZ

TUTOR: DR. JESÚS MACÍAS HERNÁNDEZ (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
MTRO. GERARDO PAUL CRUZ MIRELES (FAD)
MTRA. KARINA ERIKA ROJAS CALDERÓN (FAD)
MTRA. MIREN PIÑA VÁZQUEZ (FAD)
MTRA. LORENA GABRIELA DE LA PEÑA DEL ÁNGEL (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Los problemas se han acabado, es tiempo de descansar. En donde quiera que estés, espero te encuentres orgulloso de mi, papá.
A mi madre y a mi hermano, gracias por estar aquí, por ser mi fuerza, mi familia.
Adriana e Itzel, todo mi esfuerzo, toda mi vida y mi ser, son para ustedes...

Introducción.	7
Hipótesis.	23
Objetivos.	24
Capítulo 1. Sobre la curaduría. Antecedentes.	25
1.1. La curaduría contemporánea como fruto de la posmodernidad.	28
1.2. Posmodernidad y Escuela de Frankfurt. La antesala a la teoría de la curaduría.	39
1.3 La crítica institucional y su relación con el surgimiento de la curaduría.	45
1.3.1 Primera generación.	45
1.3.2. Segunda generación.	53
1.3.3. Tercera generación.	55
Capítulo 2. La Curaduría.	65
2.1 La curaduría. Historia y vertientes.	67
2.1.1 ¿Qué es un curador/a?	67
2.1.1.1. Diferencias entre curator, comisario y curador.	79
2.2. Perfiles del curador.	80
2.2.1. Curador y gestor.	81
2.2.2. Curador y crítico de arte.	87
2.2.3. Curador y pedagogo.	92
2.2.4. Curador y artista.	97
2.3. Apuntes para la reflexión.	100
Capítulo 3. Prácticas curatoriales desde la periferia. Acercamiento.	103
3.1 Antecedentes de la curaduría en instituciones museísticas de México.	106
3.1.1. México y el arte a principios del siglo XX.	109
3.1.2. La era de Vasconcelos y el inicio del auge artístico.	112
3.1.3 Fernando Gamboa y las nuevas relaciones entre museografía y curaduría.	116
3.2 Los Grupos y la independencia. Claves para el desarrollo de la curaduría en México.	120
Capítulo 4. Curaduría en el México contemporáneo. Caso Aguascalientes	133
4.1 Repaso sobre las Instituciones en Aguascalientes.	136
4.1.1 Construyendo una casa. “Una casa no un palacio”.	148
4.1.2. De Institución a Instituciones.	153

4.2 Prácticas curatoriales en instituciones de Aguascalientes.	154
4.2.1 Museo de Arte contemporáneo No.8.	157
4.2.2 Museo Espacio.	179
Capítulo 5. Práctica curatorial en Museo Espacio.	197
5.1 De la idea a la práctica. Procesos de investigación y creación curatorial.	200
5.1.1 Definición del tema.	201
5.1.2. Lista de artistas y de obra.	203
5.1.3 Diseño de la exposición.	205
5.1.4. Proyecto de logística/ financiamiento.	211
5.1.5. Montaje.	212
5.1.6. Visita de prensa y visitas privadas/ Difusión.	215
5.1.7 Inauguración y seguimiento.	218
5.2 Propuestas curatoriales.	219
5.2.1. Primera propuesta curatorial: Mecanismos etnográficos.	221
5.2.2. Segunda propuesta curatorial: Arte contemporáneo en Aguascalientes. Prejuicios y mala fe.	239
Conclusiones.	257
Referencias.	264

Introducción

La práctica curatorial se ha transformado en un proceso ineludible al momento de entablar un diálogo entre el espectador y la obra de arte. Esta *nueva* disciplina se ha ido consolidando y desarrollando con el paso de los años, a través de una inequívoca interdisciplinariedad.

El contexto que se desarrolla a su alrededor constituye un foco de especialización importante, ya que en los últimos años se han ido abriendo diversos campos curatoriales conforme a las necesidades de cada uno. Es decir, la curaduría ha abarcado campos que no sólo comprenden al arte contemporáneo -como podría llegar a creerse por su “reciente” creación- sino que se ocupa de ámbitos históricos/artísticos que van desde la prehistoria hasta el arte actual. Cada vez es más común encontrar curadores de exposiciones paleontológicas, históricas, biológicas, de siglos o incluso artistas o creadores específicos en los recintos expositivos, por lo que cada museo, ya sea de arte o incluso de algún objeto, comúnmente cuentan con curadores para sus exposiciones, colecciones o acervos.

Bhaskar, afirma en su libro “Curaduría. El Poder de la selección en un mundo de excesos” que

(...) ahora la curaduría aplica a casi todo: festivales de música, tiendas y centros comerciales, sitios web de todos los tipos, noticias, conferencias TED, portafolios de capitales de inversión, inauguraciones, cenas, listas de música, vacaciones, identidades personales, desfiles de moda y listas de vino (...) en contextos muy distintos, el traficante de influencias de la política rusa y el primer ministro italiano, también son llamados curadores. (...) Pep Guardiola es conocido como el curador del Bayern Múnich. (...) El *Financial Times* tiene un jefe de curaduría de contenido mientras que la revista *Wired* se refiere a un experto en genética como “el curador del acervo genético”. (Bhaskar, 2017. p.15)

Al ser una figura cada vez más común, esta palabra, como ya se vio, es usada al por mayor incluso más allá de las fronteras del arte en la que se llegaría creer, es exclusiva de este ámbito. Fuera de todo el debate que puede discurrir a partir de lo mencionado, el mismo Bhaskar propone conocerla más para no usarla indiscriminadamente, es decir, “(...) debemos cambiar la forma en la que pensamos la curaduría, retar nuestras conjeturas más simplistas y las reacciones viscerales que aseguran que la curaduría es más que un accesorio hípster (...) pero... bajo la superficie, la curaduría es más poderosa e interesante” (Ibíd. p. 17); y bajo esta superflua capa, en el campo de las artes, su presencia está basada en estructuras académicas que, a pesar de ello, también la hacen susceptible al escrutinio.



Ilustración 1. Michael Bhaskar. (*Clarín*, 2021)

Dentro de estas indagaciones y evaluaciones a las que la curaduría está a flote, se pueden resaltar posturas que apoyan su importancia y necesidad, pero, por otro lado, también podemos encontrar a ciertos sectores que se oponen a estas figuras. Las principales causas detectadas en los sectores detractores, es que están en contra ya que, en muchos casos, el peso intelectual y crítico que le brindan a los artistas y sus piezas, llegan a influir directamente dentro del desarrollo cultural y artístico de ciertos espacios o inclusive regiones, y, por ende, en un tema más global, dentro del mercado artístico. Si nos vamos sobre este tema, la influencia que llegaría a ofrecer no es gratuita ni generada espontáneamente, ya que su presencia y en consecuencia la crítica que ejerce, obedece a un desarrollo histórico y estructural que lo pone a merced de un necesario estudio, que, a través de esta investigación, iremos desentrañando ciertos aspectos de su desarrollo que nos ayudará a llegar a la solución de la hipótesis.

Más allá de las posturas contrarias que integran una visión de la curaduría, estudios como éste, proponen generar conciencia sobre la importancia de esta figura, dentro de los espacios museísticos.

En algunas latitudes mundiales, como por ejemplo el caso de Inglaterra o Estados Unidos, el personaje que tiene la denominación anglosajona de *curator* es una figura clave que integra el equipo de diversas instituciones; incluso, la formación de los mismos, no es un tema nuevo para ellos. Sin embargo, encontramos a México con síntomas de padecer una extraña incompreensión del rol del curador.

En México, pero particularmente en las periferias, la curaduría aún es un campo de conocimiento nuevo que se está incorporando poco a poco y a un ritmo muy lento, en la agenda académica de las universidades y de algunas instituciones enfocadas al desarrollo y de las artes y la cultura. Los debates alrededor del curador se ensamblan con frecuencia, anteponiendo ante todo y en muchas de sus ocasiones, si son necesarios o no. Síntoma, quizás, de su poco avance durante los últimos años.

Como ya se mencionó, la curaduría no surge de una única disciplina ni de la nada, de hecho, el desarrollo teórico de la misma, también se forja y se convierte en uno de los principales temas a tratar en diversas investigaciones, las cuales, componen y desenvuelven el campo de conocimiento en el tema curatorial. Sin embargo, estas investigaciones están esparcidas en diferentes fuentes. A pesar de ello, también encontramos una cuestión que reafirma lo dicho con anticipación: existen contadas fuentes y datos históricos, y algunas de las más confiables que tratan sobre México, son de difícil acceso, entendiéndose así, su cerrada extensión.

La presente investigación incide en este último punto, es decir, es una investigación que reúne algunos datos sobre el desarrollo curatorial en las periferias de México (ya que aquí es donde se encuentra el mayor vacío) y propiciará un estudio más completo para denotar la importancia de las prácticas curatoriales en México.

Pero acotemos aún más. Esta tesis de maestría no tiene como objetivo final presentar datos sobre la curaduría en las periferias, de hecho, esta pesquisa surge por efecto de la búsqueda de las investigaciones desarrolladas a partir de la región centro-norte del territorio mexicano; el objetivo final de esta investigación es descubrir aquellos procesos -comparados a las prácticas curatoriales contemporáneas- que se forjaron en Aguascalientes, específicamente en el Instituto Cultural de Aguascalientes, hacia los dos museos de arte contemporáneo en la entidad, para a su vez, develar su carencia, importancia y necesidad. En propuesta a esta carencia, se plantea una producción curatorial que ayude a remarcar la relevancia que tanto se menciona y pueda ser presentada, por primera vez, desde el rubro institucional, para así, fomentar la iniciativa de una estructura a nivel institucional y profesional.

A través de cuatro capítulos, se busca en primera instancia, conocer el concepto y desarrollo de la curaduría a través de sus bases teóricas e influencias del terreno euro-estadounidense, para así, develar el proceso de adaptación en el rubro mexicano y sus periferias. Aquí, se separa un poco de su hermana la museografía, para dar pie a las teorías que sustentaron a ambas, pero que sirvieron para darle rostro propio a la curaduría, por ello, la museografía se ha usado como pretexto histórico y tratamos de profundizar en aquellos pensamientos que les dio vida a ambas.

En este primer capítulo, se propone una visión sobre las causas de su surgimiento a través de las relaciones entre las rupturas suscitadas dentro de la modernidad y que le dieron paso a los fundamentos primordiales de las prácticas curatoriales; dentro de ellos, y a visión del autor, la crítica institucional fundamentó un papel trascendental en el uso y esparcimiento de la curaduría como eje discursivo en las exposiciones de arte contemporáneo, o más específico, en el arte del periodo posmoderno, que encontraron en ella, la médula en el proceso de asimilación entre la obra y el espectador. De hecho, veremos a lo largo del capítulo dos, la relación entre la crítica y la curaduría en México que reafirmaría la idea de que, a

partir del surgimiento de la crítica institucional, se instaure la necesidad de las prácticas curatoriales.

Habiendo encaminado las consideraciones generales para la explosión de la curaduría, se toma la investigación hacia el reconocimiento de lo que estábamos tratando: la curaduría y sus protagonistas.

Parte de este mismo primer capítulo está compuesto por la descripción de los perfiles más comunes de los curadores, sus características y aquellos de los que se han desarrollado en el ámbito artístico, que, en mucho de sus casos, fueron meramente forjados durante la praxis.

Tras la influencia de los acontecimientos acaecidos fuera del territorio nacional en cuanto a la presentación de las exposiciones, la curaduría se asienta en la capital de la nación con los primeros intentos de conceptualización y práctica que convergieron para diseminar a la curaduría en la periferia. Ante esto, el capítulo dos aborda de manera general, el desarrollo de la práctica curatorial en México, para identificar las carencias que han obligado a no desarrollarlas de manera general en todo el país.

Sencillamente, podemos mencionar que el encontrar cómo se hace el trabajo curatorial, nos permite encontrar similitudes; si el trabajo se realiza de esa manera y de ser el caso, de si se realiza, desde una perspectiva profesionalizante.

Posterior a conocer si existen procesos curatoriales o no en la región, nos encaminamos al capítulo tres que nos conduce a la resolución de la hipótesis y la presentación del producto final.

Capítulo cuatro concreta la superficie del conocimiento local. En este apartado analizamos los dos espacios a nivel institucional que se encuentran en el estado de Aguascalientes. El Museo de Arte Contemporáneo No. 8 y el Museo Espacio.

El análisis comparativo nos sitúa en el estatus de las prácticas curatoriales dentro del territorio estatal, así como sus propuestas. Específicamente, nos permite discernir entre el trabajo que se realizaba previo al conocimiento de la palabra y

uso de curaduría y a lo que se conoce en la actualidad como curaduría. Tras dicho análisis, podemos saber si estas prácticas se han realizado o no, promovidas desde la institución gubernamental.

Finalmente, el capítulo cuatro cierra con un producto de apropiación, es decir, a través de este, se moldea una curaduría adaptada al Museo Espacio, que permite crear la primera exposición curada desde la institución, ligada a este museo.

¿Qué ventajas contienen estas indagaciones?

Tras la investigación de todo conjunto de pesquisas, surgen cuestiones que se prolongarán y son inevitables al momento de llegar a la conclusión: la necesidad de la curaduría dentro una buena praxis de la exhibición del arte, donde intervenga la educación y la influencia de ésta, en el espectador.

Existen diversos tratados sobre curaduría, incluso, Daniel Montero en su libro “El cubo de Rubik” hace algunas menciones sobre el avance del proceso curatorial en México, del cual él mismo confiesa el conflicto de encontrar una verdadera historia de este rubro en México. Este es un punto muy importante en la práctica curatorial, ya que países de Europa como Inglaterra o Francia editan libros con referencias históricas y de comprensión de la curaduría; por lo



Ilustración 2. Daniel Montero.
(UNAM, 2021)

que, a nivel general, son los países que mayor desarrollo e importancia tienen en dicho rubro. El conocimiento de los antecedentes, permite realizar evaluaciones periódicas de lo que hacen y hacia dónde van.

En pocas palabras, países que tienen sus fuentes históricas presentes, contienen y exportan a los más grandes curadores del planeta y la posibilidad de una democratización del arte, crece.

Se podría llegar a pensar que el propósito de la curaduría sería en desmontar la vetusta mirada de algunos opositores, que consideran al arte contemporáneo como un insensato, absurdo o incomprensible medio de expresión y que si bien, podría ayudar; para nosotros "(...) la curaduría responde la pregunta sobre cómo vivir en un mundo en el que, con frecuencia, los problemas se relacionan con el hecho de tener demasiado. Los actos de selección, refinación y acomodo (...) nos ayudan a superar la saturación" (Bhaskar, 2017. P19-20); por lo que basándonos en esta mirada de Michael Bhaskar, el presente trabajo no intenta abordar tópicos frecuentes en estas investigaciones como una completa historia del arte contemporáneo o su descripción y justificación -muy pertinentes y que son necesarios en la interpretación del arte-, pues nuestro fin es encontrar cómo a consecuencia de los procesos históricos y teóricos, la práctica curatorial se desarrolló y en consecuencia, si se desarrolla en un ámbito regional. De esta manera, esta es una tesis paralela a los cuestionamientos a los que está sujeto el arte contemporáneo y que tiene sus propios cuestionamientos, sí ligados de cierta manera, pero no atados a los del arte contemporáneo.

Entonces ¿por qué construimos esta necesidad de establecer criterios hacia la curaduría?

Definir todo ello, desde las diferencias entre curaduría y *curating*, hasta delimitar las diferentes prácticas curatoriales, nos brindará en primera instancia, claridad en la parte del ejercicio de la curaduría, y en segundo lugar y quizá aún más importante, la capacidad de medir la calidad de nuestro sistema, profesionales y educación que se brinda a través de ellos; lo cual, hace permisible que nosotros podemos competir en el campo internacional.

A pesar de que existen programas muy cercanos a nosotros, -que en muchos casos son creados por algunos de los museos-, la información no está conjuntada con respecto al contexto de nuestro país y mucho menos a niveles regionales, como el caso particular del centro, que concentra un poco o nula educación y creación curatorial a pesar de estar en pleno 2020. Reconocer y trabajar en estos aspectos, incide en que si conocemos de dónde venimos, es más probable saber

a dónde vamos; con ello, reconoceremos hasta qué punto se sabe de la trayectoria de todo este proceso, quiénes lo estudian y de qué manera; contribuyendo así a favorecer el desarrollo artístico y cultural de México, por medio de estructuras curatoriales acordes a nuestro marco de referencia y públicos asistentes.

En resumen, la creación de instrumentos históricos y de evaluación, así como métodos de seguimiento para medir la parte curatorial, nos ayudará a poner en primera instancia a la curaduría como una disciplina digna de tomarse en cuenta en nuestra región y seguido de ello, que se estudie y practique de manera profesional y efectiva para que nuestra curaduría se pueda colocar a cualquier nivel, sin importar espacios museísticos. Dichos instrumentos parten de una metodología en la que se implementará en primera instancia, el descubrimiento de los conceptos que construyeron a la curaduría y con ellos, saber cómo se insertaron en México y finalmente, en la periferia. Posteriormente, comparar espacios similares al caso de estudio (Museo Espacio), nos dará una referencia clara con el respecto de las prácticas curatoriales en la región centro-norte y así, distinguir el problema de su carencia en dichos lugares. Como propuesta o producción final, se propone una curaduría que sea llevada a cabo en el Museo Espacio, para romper con sequía de producción curatorial desde la institución.

Los medios para llegar a la pesquisa, son los comunes: las investigaciones bibliográficas son la base del sustento teórico e histórico de las prácticas curatoriales. Estas referencias componen la gran mayoría de las citas, entre las que destacan tesis de la UNAM y la Universidad de Barcelona (las cuales y al estar publicadas, reflejan que han pasado por una exigente revisión), libros históricos, artículos y teóricos. También y para referenciar las actualizaciones de este rubro, se hará uso de elementos hemerográficos de revistas indexadas o inclusive de encuentros, coloquios y ponencias. Finalmente, y ante la falta de referencias en cuanto a la curaduría en México, se realiza entrevistas con los protagonistas y responsable de su consolidación en México, para conocer de primera mano, procesos poco explorados.

Si no tenemos claras las respuestas a lo anterior, seguiremos sin tener datos significativos y conjuntados, que arrojen –desde el punto de vista histórico y pedagógico- el efecto en la cultura del trabajo del curador.

La curaduría en *la era de lo global*

A partir de los años sesenta del siglo pasado, un edificante avance en las concepciones y en la creación del arte, detonó el desarrollo de teorías y presentación de las obras, que propiciaron a concebir de una nueva manera los paradigmas del arte tradicionales, pues muchos de ellos se transformaron o



Ilustración 3. Anna María Guasch.
(*Journals*, 2021)

desaparecieron; o como diría Anna María Guasch, se desmaterializó. En este tenor, Guasch reconoce y propone un proceso de evolución del arte a partir del posminimalismo o minimalismo tardío, cuya consecuencia en la superación de las formas, la abstracción y sencillez de las mismas, pone una resiliencia del convulso contexto de la primera mitad del siglo XX, para dar paso a la causa que “(...) desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte” (Guasch, 2016, p. 28) y en el que se “(...) manifestaron síntomas tempranos de que el arte comenzaba a reflexionar sobre el propio arte y que el concepto empezaba a suplantar al objeto (...)” (Guasch, 2016, p.29).

El trémulo de los nuevos paradigmas del arte contemporáneo constituyó cambios en elementos simples como el manejo del concepto del *giro* en lo que se le conocía a las corrientes o tendencias artísticas. Así, el arte no sólo modificó su manera de crearse o presentarse, sino que también en los medios de lectura y comprensión, se decantó hacia el soporte de prácticas y discursos creados por figuras que habían existido, pero no habían sido representadas con tal fuerza, hasta que el arte tuvo la imperiosa necesidad de evolucionar.

La actividad curatorial sustentó el estado de evolución que el arte tomó en un contexto de globalización, dentro de una acelerada agenda cultural y social en creciente desarrollo. Esta concepción denotó la reflexión en cuanto a las salidas que el mismo arte tendría basado en este ritmo de vida. Un ejemplo de ello, fue la explosión de exposiciones basadas en las periferias y desmarcadas en sus primeros intentos de descentralizarse. Por ejemplo, la primer gran exposición en donde se buscó presentar obras artísticas, -alejadas de conceptos colonizantes como la artesanía en países no occidentales- se dio en el año de 1989 en París, específicamente en el Centro Pompidou con *Magiciens de la terre*. Aquí, los primeros intentos por borrar las fronteras, comenzaron a forjarse.

Muestras como la antes mencionada, son fruto de las discrepancias diseñadas sobre los años 80, respecto a la conceptualización en torno a los fenómenos coloniales dentro del arte. Una postura descolonizadora, impulsó que en gran medida el arte global, observara las referencias locales y presentara, por ejemplo, en esta exposición, el arte de muchos lugares que habían sido colonizados por Occidente desde el siglo XV.

Dentro del arte global, podemos distinguir que las expresiones artísticas tienen un continuo intercambio de estilos, formas y conceptos, distinguidas, en algunas ocasiones, por características propias de la región. Con todo esto queremos decir que es inevitable hablar de un arte globalizado, que ha sido construido en las últimas décadas, desde visiones descolonizadores, en búsqueda de una emancipación de las grandes urbes e icónicas de las artes como Londres, París, Nueva York y Berlín.

Como siempre, este no es un caso estandarizado, sino más bien, general e impulsado desde otros espacios. Sea como fuere el caso de la creación artística, las prácticas curatoriales, como se ha dicho, han estado ligados a estos procesos del



Ilustración 4. Pilar Bonet. (*Journals*, 2021)

arte global y se han convirtieron en una actividad fundamental, y no sólo en la concepción del arte contemporáneo, sino de cualquier movimiento o expresión del ámbito cultural y artístico. En toda actividad existe un objetivo fundamental y dentro de este rubro, “(...) el papel sustentable de toda actividad curatorial es la necesaria creación e itinerancia del discurso, la de reinterpretar a la luz de una dimensión política el hecho cultural”(Bonet, 2011).

En esta era del arte global, la curaduría levanta la mano ante los impulsos cotidianos de la interpretación y exposición de lo que ha ido desplegándose en el arte contemporáneo, ejerciendo tres diálogos concretos para realizar su labor: “(...) ser interlocutor (...) con las fuentes de producción creativa, (...) conocer la teoría y estar (...) preparado para elaborar un corpus teórico propio que apoye o matice sus propias hipótesis (...) e instituirse como el primer crítico de sus propuestas”(D. L. T. Amerighi, 2014, p. 158)



Como disciplina que se ha estado formulando a merced de los cambios sociales, ésta mantiene una constante evolución dentro de sus formatos de presentación y particularmente en sus posibilidades discursivas.

Ilustración 5. Mabel Llevat Soy. (*LinkedIn, 2021*) En cuanto cómo las prácticas curatoriales se han formado un lugar dentro del mundo artístico, Mabel Llevat recuerda a Danto cuando sostenía que el principal elemento para definir el arte de hoy, era la curaduría. Así “(...) como los curadores de hoy se formaron en el espíritu de la alternatividad, los artistas emergentes tienen un *stablishment* artístico mucho más hospitalario que sus predecesores”(Llevat Soy, 2011).

El trabajo del curador, en particular de arte contemporáneo, no corresponde únicamente a atender y presentar el discurso que contextualiza el lugar y la pieza, sino que como se ha dicho, tiene una labor de proponer debates, superar el

sistema de expectativas y, en especial, tanto materializar como hacer tangible la idea del artista.

Sin embargo, esta tarea ha ido más allá y al averiguarlo, encontramos el hilo que une su trabajo realizado en la institución con el mercado. El curador al ejercer esta tarea brinda valores a veces complacientes y saldadores de deudas a piezas que simplemente no aportan más que lo que le podría inventar el curador. La idea de que este personaje interfiere directamente no es nueva, pero los paradigmas que son cuestionables y sus consecuencias abren un campo de estudio social muy amplio sobre la interpretación de las “interpretaciones”.

Internacionalizar al curador, por ejemplo, es un rubro en el que la figura del curador se convierte en un soporte de confianza para los artistas; ya que al ajustarse a las necesidades del contexto y con ampliar los horizontes de sus concepciones, les abre paso hacia una perspectiva general para que sus intereses no se desvirtúen y reconozcan el nuevo espacio fuera de lo local. La elaboración de este discurso *iluminador* coloca el producto y le da rentabilidad en aspectos como la novedad, consagración y ruptura.

Por otro lado, según Avelina Lésper, una de las más críticas hacia el arte contemporáneo en México, encuentra el verdadero poder de éste en la figura del curador. Pero esto no en el mejor de los sentidos, sino como el manipulador que pretende engañarnos a como dé lugar. Para ella el curador “(...) es un vendedor, un publicista, un dictador y es, al final, el verdadero creador de la obra. Las exposiciones no son anunciadas con el nombre del artista, lo principal es el nombre del curador” (Lésper, 2011). Como se puede ver, el papel del curador en el arte contemporáneo es la antítesis del artista “(...) éstos [los curadores] y los teóricos son los entes pensantes de la obra” (Lésper, 2011).

Sin prorrogar una postura tan radical, reaccionaria y general como lo hace Lésper, se debe señalar que efectivamente el curador cuenta con un paradigma fundamental ante las instituciones y el mercado; a su cargo, ya no está el presentar figuras retóricas de alto nivel con concepciones incomprensibles de

características oscuras e intangibles, sino que junto con su equipo de trabajo se mueve bajo la premisa de hacer presentable su propio proyecto, digerirlo y reducirle la saturación.

El curador ha salido del bajo perfil que tenía por lo menos en México a principios del siglo pasado, gracias a la evolución de los lenguajes no sólo expositivos, sino también de las directrices impuestas por las obras contemporáneas, mucho en parte, al fenómeno de las ferias de arte y las exposiciones temporarias “las exposiciones han constituido uno de los instrumentos más importantes, sino el que más, de difusión del arte contemporáneo”(Guasch, 2000); dejando de ser así, un personaje meramente administrativo, aunque no de esta manera en las periferias.

No obstante, pareciese imputable una labor única y no hay que dejar de lado que la curaduría contemporánea proviene de lo originado a partir de la posmodernidad, por lo que, si queremos ser congruentes con esta postura, se tiene que dejar claro

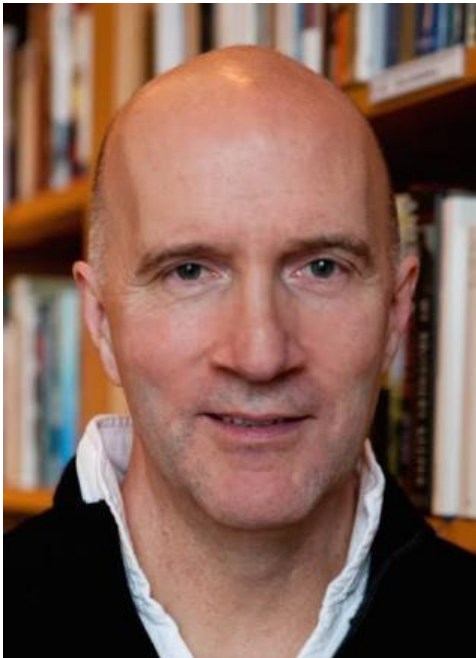


Ilustración 6. Hal Foster. (*American Academy, 2021*)

que la curaduría se encuentra a merced de los cambios que continúan cuestionando las convenciones de uso en su contexto de trabajo.

Como se ha dicho, parte de estos cambios son productos indiscutibles de la posmodernidad. ¿Pero a qué hacemos referencia cuando tratamos el tema de la posmodernidad y qué tiene que ver con el surgimiento de la curaduría?

La posmodernidad tiene discrepancias desde su forma de abordarlo en muchas de las

ocasiones (cuando es confundido/asociado/igualado con el posmodernismo), hasta en los debates actuales que hay sobre su vigencia. En un sentido muy amplio y siguiendo una tradición con referencia a modelos anteriores,

la posmodernidad trata sobre un periodo histórico y el posmodernismo sobre las corrientes artísticas, estéticas y culturales de dicho periodo.

Como lo menciona Hal Foster en su libro “La Posmodernidad”, todos los teóricos a excepción de Habermas, comulgan en que “(...) el proyecto de Modernidad es ahora profundamente problemático” (Foster,1998, p.7). Así, esa modernidad tuvo un agotamiento, y al entrar en una problemática profunda y distinta, dio como fruto a una evolución de dicho periodo caracterizado por la crisis, es decir, dio pie al posmodernismo que traía consigo una nueva perspectiva crítica de las obras de arte, un momento convulso, esquizofrénico como lo describiría Jameson y Baudrillard

Como posmodernidad -o posmoderno- han sido nombradas una cantidad ingente de corrientes teóricas en diversas esferas no siempre provenientes de los mismos ámbitos de influencia y con diferencias marcadamente substanciales” (Nevado, 2019), sin embargo es importante señalar que como consenso común, las filosofías como el post-esctructuralismo, la deconstrucción, el post-marxismo, el post-decolonialismo, son identificadas como parte de la posmodernidad y la necesidad de interpretar lo convulso, centrada principalmente en la persona.

Asimismo, y como concepto genérico, aquí se utilizará la palabra posmodernidad para hablar de aquellos sucesos y teorías que promovieron el surgimiento de la curaduría contemporánea; y se menciona como *genérico*, ya que aprovecharemos esta falta de acuerdo para concebir el concepto de posmodernidad y del cual, no es un problema mayúsculo para esta pesquisa ya que “se debe más a la falta de consenso interpretativo que a su mal uso conceptual” (Nevado, 2019).

En resumen, la disparidad de los conceptos que conjugan la posmodernidad, no es más que una complicación de sus características que son ambivalentes, es decir, suelen ser conceptos pares y dispares al tiempo, contrarios, pero complementarios, casi como un oxímoron, como, por ejemplo, al decir que la

posmodernidad es una sociedad individualista, consumista, que perdió la fe en el progreso, pero también deconstructivista, progresista, crítica. Es decir, la posmodernidad es una totalidad.

Aprovechando esta ambivalencia de conceptos y bajo el conocimiento de que el hablar de la posmodernidad es hacer referencia a un parteaguas, a una ruptura con la modernidad y modernismo, es que se usa el paradigma de la posmodernidad sólo en el primer capítulo que aborda la historia y las teorías filosóficas que dieron pie a este periodo. El uso o vigencia de posmodernidad, está a merced del lector para conocerla de cómo la considera para nuestra época contemporánea.

Cambiando de tema, podemos marcar de lo último, la tendencia al cambio y, cabe señalar, que uno de estos cambios también se concentra con el avance tecnológico.

Mediante el uso de las herramientas electrónicas la labor del curador crece exponencialmente a diversas latitudes y escenarios externos a las instituciones. La expedita posibilidad de uso y cercanía que ofrece con otros usuarios con una oportuna interacción, hace inevitable que las estrategias de gestión de las piezas tomen relevancia en su tarea de difusión y se adapten a los nuevos retos que se trazan en paralelo con el avance de la sociedad.

Las prácticas curatoriales son entonces, una continua figura en evaluación, interpretación y evolución, que, sin embargo, no han logrado permear en zonas como la periferia en México y consecuentemente, su educación es muy escasa. La finalidad de investigaciones como esta es que, como se ha visto, se reconozca su importancia para hacerlas presentes en los diálogos de las exposiciones y sean comunes en regiones como Aguascalientes, en la que como se demostrará, existe una carencia en la profesionalización de estas prácticas.

Hipótesis

Al conocer la historia del desarrollo de la curaduría en México, particularmente en Aguascalientes, se fundamentará la conexión que ésta tiene con las instituciones y permitirá convertirla en una actividad profesional con perspectivas de alto nivel.

Se comprobará que, a través del reconocimiento y la creación de un buen discurso curatorial, se favorecerá el desarrollo cultural y artístico, pues le brindará una mayor cobertura e importancia, al facilitar su interpretación y exposición dentro de una sólida democratización de la cultura.

Todo ello formará parte de una investigación, que, a través de la historia de la curaduría, su orígenes teóricos y su uso sistematizado, demostrará que no ha existido una curaduría profesional -vista desde la perspectiva internacional- en el ámbito local, creada desde el Instituto Cultural de Aguascalientes, en sus museos de arte contemporáneo; por lo que, a raíz de esto, se construirá la primera exposición curada particularmente para el Museo Espacio, siendo, de esta manera, un parteaguas en la historia expositiva del estado de Aguascalientes.

Cabe recordar que una buena curaduría, siempre incide en un buen desarrollo cultural, incentivando a acercar a los espectadores al proceso humanístico y artístico.

Objetivo general

Reconocer el desarrollo curatorial sistematizado en la región centro-norte de México, como un proceso profesional y educativo que pueda ser avalado por las instituciones del arte, a través de una serie de fundamentos que demuestren su importancia y valor para, finalmente, diseñar un proyecto curatorial institucional que consolide el entorno museístico en el Estado de Aguascalientes, México.

Objetivos particulares.

- Conocer y representar aquellos sucesos que formaron las prácticas curatoriales.
- Demostrar la importancia educativa que contienen las prácticas curatoriales.
- Confrontar las relaciones entre las instituciones y la práctica curatorial en México.
- Exhibir la historia de la curaduría en el estado de Aguascalientes en las artes visuales.
- Con base a la hipótesis, crear la primera curaduría profesional surgida desde la Institución en un museo de arte contemporáneo.

SOBRE
LA
CURAD
URÍA.
ANTEC
EDENT
ES

CAPÍTULO

1

La cultura, como la economía, se transforma y expande vertiginosamente frente al modelo global de la sociedad; es decir, los cambios y evoluciones de dos aspectos relevantes, responden a la situación de transformación del mundo, manifestándose así dentro del fenómeno de la globalización.

En un análisis más centrado, cuando se revisan los aspectos culturales dentro de la dinámica del desarrollo global, podemos aseverar que el arte predomina ante más esferas. Esto es porque a pesar de existir diversas expresiones artísticas y disciplinares, así como particulares de ciertas regiones, el arte responde en muchas de las ocasiones a caracteres estéticos y teóricos globales.

Sumidos en esta concepción, podemos destacar que México, por ser un país en vías de desarrollo, en constante comercio y comunicación con EUA y Europa, se encuentra inevitablemente involucrado en el desarrollo de la teoría y la creación artística contemporánea-occidental. Pero a pesar de que cada región desarrolla estilos, técnicas o materiales diversos – que como se dijo, con características que responden a la estética contemporánea- existe un movimiento prácticamente reciente y del cual ha encontrado adopciones a lo largo del globo terráqueo: la curaduría.

Esta disciplina en constante crecimiento ha sabido colocarse entre todas las esferas del arte, tanto regional como contextual, tomando así un papel relevante y hasta muchas veces indispensable en las muestras y colecciones de arte.

A pesar de señalar que la curaduría es una disciplina que se está consolidando es arriesgado decir que es en su totalidad nueva, ya que dicha práctica se ha desarrollado por varios siglos, sin embargo, la concepción que ahora se tiene de curaduría y de sus prácticas, se consolidaron apenas en las últimas dos décadas del siglo pasado.

La curaduría ha tenido un constante desarrollo, tanto que han surgido diversos términos y procesos, como, por ejemplo, desde su nominación donde a su ejecutante se les conoce como comisario, curador o curator -los cuales tienen

cierta similitud-, pero por lo menos uno de ellos es distinto en algunas partes del mundo.

Hasta aquí hemos distinguido que la curaduría al ser un fenómeno global, es un término que se adaptó a México, que está creciendo y consolidándose, incluso que tiene diversas vertientes, convirtiéndose poco a poco en una disciplina que se aborda con mayor seriedad y que incluso se está teorizando y reuniendo información para reconocer la evolución que ha tenido en nuestro país, pero regresemos un poco. ¿A qué nos referimos con prácticas curatoriales, así como a los diversos conceptos del mismo?

1.1 La curaduría contemporánea como fruto de la posmodernidad

El mundo actual no puede ser concebido sin los elementos y teorías que fungieron como cimientos de las nuevas corrientes, elementos en que la cultura y las expresiones artísticas presentaron una influencia para el futuro, tras el *deceso* de la modernidad.

Como ya se mencionó, el estudio de nuestra era denota el referente estricto de la libertad y la ruptura; a menudo y en diversos medios, encontramos divergencias y convergencias en las masas, pero siempre el común denominador de sociedad maleable, *líquida* como diría Bauman. Una sociedad producto de la ambivalente posmodernidad que se consolidó con las teorías suscitadas hacia finales de los años 60, del siglo pasado.

La trama de nuestro momento, condiciona casi en la totalidad el perfil de pensamiento y existencia, como si los pasos a seguir debieran ser los mismos para la generalidad de la sociedad. Los medios en los que la información corre, se distribuyen y comparte, da concesión a que esta situación se mantenga, aunque, por otro lado, también ha brindado armas a la sociedad para poder “despertar” y conseguir o aspirar a la “libertad”.

Esto incluso se podría interpretar desde el modo de un *Übermensch* nietzscheano con la alternativa propuesta por Massimo Desiato y que emplea Javier B. Seoane en su ensayo de la escuela de Frankfurt; en el que aquel hombre (*übermensch*) hace uso de la razón crítica para dar sentido al sinsentido del mundo; presentado como un individuo no sujeto a las redes de un poder encubierto como racionalidad, es decir, un sujeto flexible que se vale de sí para autoconfigurarse como proyecto ante la vida.

Nuestra cultura actual emergió de la ruptura o crisis de la modernidad y se ha ido transformando a medida que pasan los años. A la primera ruptura con la modernidad se le llamó posmodernidad, sin embargo, para algunos este concepto ha sido superado con el paso de los años y nos encontramos en la hipermodernidad, transmodernidad, postvanguardia, entre otros. A pesar de la riqueza de dichos conceptos, no analizaremos a cada uno de ellos, ya que para los fines en que hablaremos de la curaduría, es necesario que sólo nos enfoquemos a la llamada posmodernidad y del cual, utilizaremos este término de forma genérica y universal para explicar un momento histórico-artístico, posterior a la segunda guerra mundial.

Este periodo que ahondaremos bastante, surge al enfrentar diferentes estadios como la disolución de relatos, la de historias, la de una sociedad influenciada y uniforme donde la representación de los fenómenos no tenía presente su sentido; es decir, el mundo ya no se reconoció más mediante la representación, dejando de lado los puntos de referencia, incentivando el individualismo y emancipando la disertación de los modos de vida.

Entre todo este estrecho y convulso cambio, el medio de las instituciones salió a relucir, ya que en ellos era posible aclarar los elementos que componen cada uno de estos estadios. Aquí, en las instituciones, se incentivó su interpretación y exposición. Caso ejemplar y del que nos referimos con mayor frecuencia, son los museos. Su estructura museológica se transformó con inevitable profundidad, para adaptarse a los nuevos medios de expresión y representación.

La teoría museológica del Cubo Blanco, es quizá la máxima expresión y mejor ejemplo de la ruptura con los lenguajes de la modernidad. Si hablamos de Cubo



Ilustración 7. Sala de exhibición como cubo blanco. (*Arte y cultura digital*, 2021)

Blanco, inevitablemente tenemos que mencionar al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este prestigioso espacio, es considerado uno de los mejores y más innovadores museos de arte contemporáneo en el mundo.

Este lugar creado a través de un pensamiento de beneficencia, fue inaugurado en 1929, pero con objetivos distintos a las corrientes de los ismos. “La señorita Lillie P. Bliss, la señora Cornelius J. Sullivan y la señora John D. Rockefeller, Jr.,



percibieron la necesidad de desafiar las políticas conservadoras de los museos tradicionales y establecer una institución dedicada exclusivamente al arte moderno” (MoMA, 2020). Desde los materiales de su construcción, hasta la forma de exhibir las piezas, rompió con el paradigma europeo de las salas atiborradas de pinturas y colores excéntricos. Con visión e inspiración clara de la arquitectura, el

cubo blanco se extrajo desde esta nueva mira interdisciplinar que se produjo en el pensamiento postguerra.

El mundo quedó devastado tras la Segunda Guerra Mundial, por lo que la necesidad de un replanteamiento de nuestro desarrollo, se hizo evidente y se formalizó en el pensamiento y desarrollo tecnológico y cultural. En el caso de la arquitectura se transformó y se dejó en muchos de sus casos, a construir por el valor ornamental y se priorizó el constructivo. Caso especial y representativo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Con este esquema, el MoMa se construye y surge bajo la dirección de Alfred H. Barr, que priorizó el valor de las piezas sin distinguir nacionalidades y el ya no exhibir las piezas con base a la cronología o las corrientes a las que pertenecían, sino que las presentó por temas. Este cambio, representó uno de las mayores innovaciones que se separaban de la modernidad. Con esto, se dejaba de lado la figura del museo decimonónico creado para el resguardo de obras de arte, con claros enfoques hacia los eruditos. Los museos, ya no se regirían por la cantidad de sus acervos, sino por la calidad, alejado de exclusivamente de la historia y dando pasos agigantados para la presentación del arte que estaba surgiendo. Barr "(...) presentó un plan innovador para la concepción y organización del Museo que resultaría en una estructura multidepartamental basada en variadas formas de expresión visual. Hoy en día, estos departamentos incluyen arquitectura y diseño, dibujos y grabados, cine, medios y performance, pintura y escultura y fotografía." (MoMA, 2020).

Cuando el MoMa comienza a consolidarse, deja de lado los salones exclusivistas de Europa y, en especial, París dejaría de ser el centro del arte mundial. Si bien, se conoce que Barr se inspiró en un viaje que tuvo a Europa para conocer los modelos expositivos rusos y alemanes, Barr implantó una nueva museología que da parte como modelo histórico al desarrollo de la curaduría.

El Cubo Blanco, instaurado por primera vez en el MoMa, permitía admirar las piezas por su simple contenido estético. Les permitía tener distancia entre ellas, a través de un espacio neutro, sin mensajes ni influencias, que accedía a que las obras hablaran por si solas. La simplicidad de la sala hacía posible que el espectador tuviera una íntima comunicación con la obra, sin distracciones exteriores y una íntima experiencia. El Cubo Blanco es la representación de la armonía arquitectónica, de la abstracción pictórica y plantea el compromiso de una novedosa forma museográfica, que aún prevalece hasta nuestros días. Para O' Doherty, "el arte existe [dentro del cubo blanco] en una especie de eternidad visible" (O'Doherty, B. (2011), p. 21), ahí se representa un lugar "sin sombras, blanco, limpio, artificial: el espacio se dedica por completo a la tecnología de la estética" (O'Doherty, B., 2011, p. 21). Ante la sobriedad del espacio frente a la pieza, O' Doherty concibe que casi cualquier objeto se convierte en un objeto sagrado, "de la misma forma en que una manguera contra incendios en el interior de un museo moderno no parece tal, sino un acertijo estético" (O'Doherty, B., 2011, p. 21).



Ilustración 9. Museum of Modern Art. (Google, 2021)

A partir de los cambios cedidos en la teoría museológica - como el cubo blanco - y la museográfica en cuanto a la priorización del quehacer de los espacios museísticos, es cuando las primeras interpretaciones y críticas a la institución salen a flote, con el objetivo de tratar de responder los antiguos y nuevos formatos de presentación y sus efectos en el espectador. Cada uno de estos cambios, inevitablemente infundieron secuelas en el espectador y envolvieron al objeto con la persona.

El control que ejercían las antiguas galerías sobre las piezas y los espectadores, tuvo que ser objeto de debate y permitió que existiera una nueva interdisciplinariedad, que, aunado a esto, abrió las posibilidades para que la experiencia de concebir y mostrar el arte, fuera abordado desde otra perspectiva como la curaduría, una inevitable disciplina descendiente de la museografía y los procesos de indagación en las instituciones, que como se ha visto, son consecuencia directa del desarrollo de la posmodernidad y desde las propias instituciones.

Retomando un poco el último punto que aborda sobre la posmodernidad y su influencia, cabe señalar la reafirmación que Hal Foster le indica a Anna María Guasch donde sostiene que "(...) el posmodernismo no era únicamente un conjunto de clichés o un concepto estilístico como un cierto sector lo (...) tomó"(Guasch, 2007, p. 54), sino que su labor fue "(...)erradicar la idea de que la posmodernidad era poshistoria (...) y recuperar la idea de la genealogía"(ibíd.). De esta manera se le presenta como "una vía para mirar el pasado y re-pensarlo" (ibíd.); justo con la intención que aquí se presenta.

Depurando todo lo anterior, se puede mencionar cómo a través de las revisiones en la transición de la modernidad a la posmodernidad, autores como Huyssen responden a este modelo y suscitan las diferentes concepciones y su proceso de asimilación con énfasis entre las teorías europeas y americanas, tal y como lo menciona en su investigación Sarasola, por medio de una cita de Huyssen:

(...) sostengo que en Norteamérica el posmodernismo fue un intento de reescribir y renegociar aspectos clave de las vanguardias europeas del siglo XX en un contexto norteamericano, donde las relaciones entre alta y baja cultura, así como la función del arte en la sociedad, se codificaron de forma completamente distinta a como se hizo en Europa, ya fuese en los años de entreguerras o en los posteriores a la Segunda Guerra Mundial. De la misma forma, la mayor parte de la teoría europea que invadió Estados Unidos en las décadas de 1970 y 1980, y que condujo a una especie de reeducación estadounidense que algunos lamentaron porque consideraban que cerraba la mente norteamericana (Alan Bloom), tenía que ver más con la genealogía del modernismo estético europeo en relación con la modernidad de la época industrial y postindustrial, que con cualquier desviación nueva y radical estadounidense. Fue, en gran manera, una arqueología de la modernidad y del propio modernismo, pero en Estados Unidos se interpretó como algo posmoderno.(como se cita en Sarasola Santamaria, n.d., p. 303)

Con todo ello, la efervescencia de estos acontecimientos aunados a los procesos históricos y sociales precedentes de una muy tumultuosa mitad de siglo, convocó a la inevitable necesidad de tratar de empatar las ideas en categorías *digeribles* y *compactadas*, alejadas de ideas sueltas.

"El término 'postmodernismo' había sido utilizado por *basto* número de escritores en los años 1950 y 1960, *pero* el concepto posmodernidad no pudo ser cristalizado hasta alrededor de mediados de la década de 1970"¹ (Connor, 1989, p.6), por lo que diversos teóricos dispusieron a realizar un análisis exhaustivo del contexto y sensibilizar aquellos fenómenos que fueron dignos de mencionarles a mediados de los años 70 y 80, consolidando así los primeros textos en forma, como lo fue Lyotard.

Con relación al tema de los discursos, parte de la tesis que desarrolló Arthur Danto en su libro "Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la

¹ Traducción del autor.

historia” (1997), describe que la característica principal de esta estructura, es la incapacidad que se registra ante la creación o el seguimiento de una continua narración o discurso estético y creador, en el que a partir de los años sesenta, no se puede señalar una dirección narrativa.

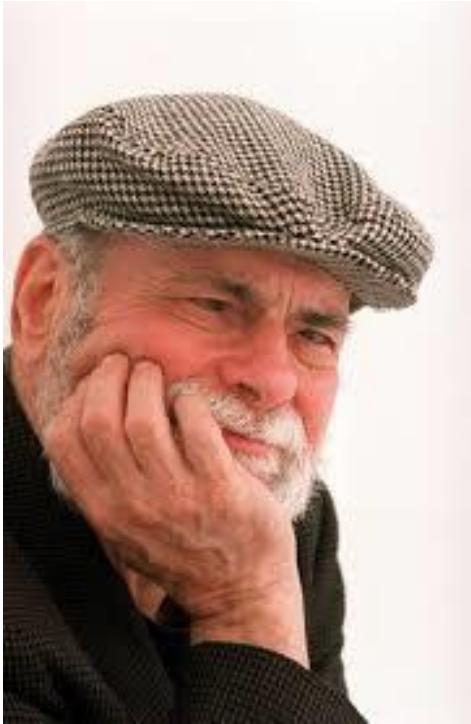


Ilustración 10. Arthur Danto. (*El País*, 2013)

También infiere que esta incapacidad para crear los discursos narrativos se percibe desde la década de los 60 hasta hoy, donde si pensamos en 1962 como marcando el final del expresionismo abstracto, lo que nos encontraremos es una cantidad de estilos sucediéndose a una velocidad vertiginosa.

Hasta este momento, es menester hacer un paréntesis y convocar a una breve revisión del desarrollo de esta investigación.

El movimiento denominado posmodernidad y el cambio que generó en la estructura de la organización, conceptualización y crítica de los procesos de su generación, toma un papel

importante para el desarrollo de nuestro tema, ya que el reconocerlo nos permite encontrar la primera y mayor influencia en el surgimiento de las prácticas curatoriales contemporáneas, que como lo vimos, lo planteó con la museografía. Cabe señalar que este movimiento se presenta pues, únicamente como parteaguas o influencia que brinda las razones para comenzar a situar el desarrollo actual de las prácticas curatoriales, frente a las exigencias de la sociedad y el pensamiento.

Para ser más concreto, a pesar de que la posmodernidad es una corriente relevante y estudiarle a fondo ha contribuido a erigir diversas teorías, aquí se menciona sólo como un aparato ideológico y cimiento de una historia del desarrollo curatorial. La propensión de éste en su actuar contemporáneo, le

permite enmarcarlo como una de las consecuencias de la gran ruptura o transformación de la modernidad a la posmodernidad².

En gran parte del texto se maneja el concepto contemporáneo, pero sólo es utilizado desde su perspectiva más relativa al momento en el que vivimos, es decir, a nuestro contexto contemporáneo: un contexto donde las resignificaciones del pasado conviven para ayudarnos a comprender nuestro presente.



Ilustración 11. Jean François Lyotard. (*Biografías y vidas, 2021*)

Esta revisión nos incentiva a trabajar desde una perspectiva de Benjamin con lo abandonado, a través de la historia, con la “prehistoria” de la contemporaneidad y del cual, tras la revisión de la misma, nos da la pauta para desarrollar el tema de la curaduría en nuestra era. Su revisión, devela entonces, las tendencias actuales de las prácticas curatoriales.

Estas aportaciones que a continuación se describen brevemente, son realizadas bajo la base del autor que manejó por primera vez en un título de libro el concepto

² Se pretende brindar claridad ante este asunto, ya que la divergencia y problemas de la posmodernidad como modelo para querer estructurar dentro de ella los fenómenos artísticos contemporáneos, así como sus teorías que pretenden situarla como el momento que aún vivimos y a su vez podría seguir ejerciendo influencia en estas prácticas, ha sido refutado incansablemente denotando las incoherencias que devela, principalmente en la que refiere la muerte de los relatos.

La muerte de los relatos como lo mencionó François Lyotard, tiene el vano de dejar de lado los nuevos relatos y una nula contemplación para los fenómenos de los mismos, conforme se hacen presentes los acontecimientos contemporáneos, que tras la trascendencia de los medios y la convocatoria que denotan a nivel global se vuelven en paradigmas y acreedores a ser relatos de nuevos hechos.

Por ello, es que la investigación sólo se enfocó mediante la justificación bien específica en los antecedentes de mencionar a la posmodernidad como el momento que dio el fruto a diversos fenómenos tal como los conocemos en la actualidad, como en este caso específico, de las prácticas curatoriales contemporáneas, y que sin entablar un debate a saber si la posmodernidad está temporal o atemporal, si se le menciona como el fenómeno inmediatamente predecesor con mayor trascendencia en las transformaciones contemporáneas.

de posmodernidad³ -Jean François Lyotard- y en segundo, con las concepciones de la teoría crítica de la escuela de Frankfurt que se encaminan al capitalismo en diversas disciplinas.

La posmodernidad, en la actualidad, está considerada como superada y que, como ya se mencionó, distintos términos han dado cabida a una nueva consideración del arte. Por ejemplo, Huysser y en particular Bourriaud, han hablado de la superación del posmodernismo siendo que el segundo, ha propuesto diversos conceptos teóricos para describir el momento contemporáneo del arte, como son su estética relacional o la altermodernidad, las cuales, alimentan y empatan con la teoría de la curaduría a través de su principal característica: la de administrar y simplificar. Esto es, así como el arte en el momento de la posmodernidad surgió por una ruptura en la que se deseaba tener mayor amplitud de conceptos y junto con diversos estilos de creación éstos comenzaron a crecer aceleradamente ante el abultado crecimiento de las expresiones artísticas, la teoría del arte tuvo que adoptar nuevos conceptos que pudieran reflejar los nuevos sentidos que tomaban con base, por ejemplo la altermodernidad, a la apertura y reconocimiento de las periferias, el rechazo por la colonialidad y la búsqueda de lenguajes propios de los territorios colonizados en sincronía con las expresiones propias de dichos lugares. Esto es, se tuvo que simplificar y administrar las nuevas expresiones artísticas.

Asimismo, la sociedad también se había estado sobresaturando de información, contenido y objetos. La creación del internet propició a que el atiborramiento de contenido se expandiera y llegara prácticamente a cualquier persona. Con todo esto, la necesidad básica de la simplificación y filtración se tuvo que hacer presente y la figura del curador se consolidó y tomó mayor fortaleza. Ante este punto hay que señalar que dentro de esta investigación nos enfocamos a la curaduría de arte contemporáneo, pero la figura del curador es mucho mayor y aplicable a prácticamente cualquier campo que requiera administrar, filtrar y

³ No hay que dejar de lado que, debido al carácter de cimiento para los estratos del desarrollo de la curaduría, es elemental hacerle una mención

mostrar lo mejor de la información. Michael Bhaskar en su libro “Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos” reconoce que, si bien la figura del curador es un tanto controvertida por el poder que se le pudiera llegar a dar, en particular dentro del mundo del arte y su mercado, no es una figura pasajera, ni que está por moda, sino que es una figura necesaria en este mundo lleno de excesos y que su importancia apenas se le está reconociendo. La versatilidad y necesidad del curador, es una trama sin fronteras.

Estas aplicaciones curatoriales se han realizado de manera un tanto más conscientes y apegadas al término de curaduría a partir de los años 80, así que planteamos la siguiente cuestión: ¿todo lo que se hacía previo a una conciencia del papel curatorial, no era curaduría? Más adelante resolveremos con un término propuesto por el autor de esta investigación, sin embargo, podemos destacar que todas aquellas actividades que se llevan o llevaron a cabo con características de administración y concepción expositiva, pertenecen a las prácticas curatoriales, con ello, podemos destacar a la curaduría no como un ente único, sino una actividad inter y transdisciplinar que va más allá de la selección de obra, la cual, implica una práctica conjunta e integradora.

Regresando al tema de la posmodernidad, podemos subrayar que han existido gran cantidad de aportaciones a su teoría, sin embargo, hemos decidido acatar a dos principales que directamente se han identificado como los cimientos de la curaduría, primero en la contribución a la teoría de la ruptura –como los diálogos que pretenden entablar los actuales discursos curatoriales- con Lyotard y el sistema del arte como factor del capitalismo, emergente de la escuela de Frankfurt, del cual, se imprime en el sistema del arte, el mercado y los discursos curatoriales para la comercialización de artistas y obras -llegando a tener más peso en la actualidad, que incluso la misma crítica. La validación que las instituciones llegan a dar a las obras, ha recaído en ocasiones, en los mismos curadores-.

1.2. Posmodernidad y Escuela de Frankfurt. La antesala a la teoría de la curaduría

La ola de las *destrucciones* y las *muertes* surgen a partir del concepto claramente establecido por Heidegger, -consecuente de las concepciones hegelianas y nietzscheanas⁴- considerado como uno de los mayores filósofos del siglo XX en el rubro de la posmodernidad. Con la aportación del uso del concepto “destrucción”, a partir de él surgen teóricos como Derridá; y sobre la muerte o destrucción de los grandes relatos Louis Althusser y Lyotard de los cuales, sólo abordaremos al último.

Dentro de las primeras revisiones fenomenológicas, hemos encontrando a Jean-François Lyotard como el primer filósofo que sustenta el análisis del contexto

⁴ Siendo rigurosos, Immanuel Kant es de los primeros de tratar sobre este tema a raíz de la Ilustración. El crítico de arte norteamericano Clement Greenberg (1909-1994) otorgó a Kant el título del “primer moderno verdadero” (Greenberg, 2006, p.12), ya que la totalidad de su tesis está volcado al análisis y autocrítica, en un sentido interior, a partir de las observaciones de su misma estructura, y el cual, este proceso llevó a cabo la modernidad para afianzar su estatuto superior como sistema, como disciplina de organización filosófica. Al respecto, el arte toma el papel de agente provocador de ideas de sentimientos y como método para desarrollar la intuición intelectual que nos conduce a lo primero: la autocrítica y por ende la conciencia sobre nosotros.

Por su parte, el alemán G.W. F. Hegel a consecuencia de la alharaca provocada por el violento cambio de marco que le sucede del arte clásico al arte moderno, recogió un poco de los conceptos de las conciencias y le otorga un papel fundamental a las artes, en las que consideraba que ésta ejecución era más bella que la misma naturaleza ya que provenía del espíritu, de lo real; sin embargo para Hegel y a pesar de considerar y catalogar el arte, sólo lo observa como un peldaño a la antesala de las interpretaciones de las manifestaciones reales; ya que a juicio de él la religión y la filosofía eran las únicas proveedores de esta interpretación real.

De esta manera Hegel llega a una suerte de interpretación de la muerte del arte, ya que ha sido superada por dos disciplinas y lo que le resta, por lo que lo justo es autocrítica y reinterpretarse desde su esfera para volverlo a encaminar, afirmándolo como “el carácter de pasado del arte”.

Nietzsche recoge los primeros gritos románticos y encamina su ruptura en la muerte de Dios en la liberación del hombre y sus principios; en el resquicio de la enajenación y vano de la emancipación. Dos perspectivas, como las anteriores, recogen sólo un poco de este vasto campo, y en el que no por menor importancia, pero sí por síntesis, a autores que fácilmente pueden ser consultables como Baudelaire y aproximaciones como las de Kierkegaard, Schopenhauer y más recientes como Gadamer o Danto; que, sin duda, han servido de base para recoger el espíritu del siglo XX y XXI.

Éste último por ejemplo, se percató de un proceso y cambio histórico que las artes visuales habían experimentado en cuanto a su producción, ello lo llevó a desarrollar una teoría filosófica que, partiendo de las tesis de Hegel sobre la dialéctica del Espíritu en la historia, certificaba el fin del arte (Nuño Viejo, n.d. p.3) Parte del total de su trabajo, está dirigido a todas aquellas interpretaciones y reconsideraciones del papel de diversos movimientos artísticos visuales, donde la principal declaración es la del fin del arte.

social que nos puede ayudar a entender el desarrollo de las prácticas curatoriales y, bajo las cuales, es posible ejecutar una crítica y análisis hacia ellas. El texto al que se hace referencia es "La condición posmoderna" (1979). El libro es un extenuante y profundo análisis "sobre el saber de las sociedades desarrolladas" como él mismo lo menciona en la primera página del libro. De manera muy general revela que, mientras una sociedad se encuentre más desarrollada, tiene mayor posibilidad y viabilidad de que se acumule el saber y el poder; con esto podemos deducir el porqué de este primer apartado que se enfoca en las visiones europeas, pues dichos dispositivos fomentaron la profesionalización del campo curatorial, para posteriormente, influirlo en otras geografías.

Regresando a la fenomenología del desarrollo que permitió el surgimiento de la curaduría, Connor menciona que "con la aparición de 'La Condition Posmoderne' de Jean-François Lyotard en 1979 (...) estos diferentes diagnósticos disciplinarios recibieron una confirmación de interdisciplinaridad, y ya no parecía haber más espacio para el desacuerdo entre posmodernismo y posmodernidad tal como se había dicho"⁵(Connor, 1989. p. 6), promoviendo de esta manera, que en la



Ilustración 12. Martin Heidegger. (*Biografías y vidas, 2021*)

estructura de ciertos elementos como en este caso el arte, la interdisciplinariedad para su muestra, interpretación y conservación, se hiciera latente.

Años después, en 1986 para ser exacto, el mismo autor publica "La posmodernidad (explicada a los niños)". Este libro está presentado en diez partes donde aborda desde la pregunta de qué es la posmodernidad, pasando por su legitimación, hasta la visión de ésta por la filosofía. De la complejidad de este texto, podemos extraer un punto fuerte para la presente investigación. Dicho

⁵ Traducción del autor.

escrito se titula “Misiva sobre la historia universal”. Esta parte la enfoca hacia una visión de clasificación donde enumera los grandes relatos que se han impuesto hasta ese momento en la civilización occidental y decreta la muerte de los grandes relatos. Es sencillo demostrar que, con la propuesta irónica de las muertes, autores como el mismo Lyotard y Danto, continúan con la tradición ya establecida y mencionada en el libro “El Ser y El Tiempo” (1927) por el filósofo más relevante del siglo XX: Martin Heidegger⁶.

De esta manera podemos inferir que crea una estética que menciona que los relatos han muerto y que las tramas no se pueden narrar. Sin entrar en mayores detalles que desvíen nuestro objetivo y cerrar esta idea, Lyotard identificó cuatro grandes relatos y de los cuales el objetivo final de todos es el concepto de confort, es decir, un estado de bienestar, estabilidad y sedentarismo, en donde todas expresan una inevitable visión teleológica de la historia; son relatos que legitiman y convierten a la historia en un análisis implicado sin salida alguna a la metafísica del mismo.

Referente al punto central de la *destrucción*, la aportación filosófica más importante la plantea Heidegger, quien, por primera vez, propone el concepto de destrucción –modelo imperioso para la posmodernidad-, figurando así uno de los elementos más importantes de la filosofía posmoderna.

“Ninguna [institución] escapa ya a la estrategia de la separación (...) *pero* la deserción social no es más que su realización extrema (...) como si el capitalismo hubiera de hacer indiferentes a los hombres” así lo denominó Lipovetsky (2003, p.42). Un fenómeno –inaplicable como tal, a la contemporaneidad- que los

⁶ Dentro de “El Ser y El Tiempo” Heidegger utiliza el término “destrucción” que coincide con los conceptos de “muerte”. En el profundo análisis de este libro, la destrucción hace su aparición en un sentido positivo, donde el ser recurre a ésta en la búsqueda de aquellas experiencias originarias; aquellas experiencias que hacen perdurar el pasado. Menciona que “La destrucción no quiere sepultar el pasado en la nada; tiene una mira positiva; su función negativa resulta indirecta y tácita” (Heidegger, 1993. p. 33), también hace referencia a que la destrucción “no se comporta negativamente con el pasado, sino que su crítica, afecta el hoy” (ídem). La ironía respecto a este concepto, fundamenta muchas de las subsecuentes investigaciones, enfocadas en muchas de las ocasiones, al arte contemporáneo.

marxistas llamarían alienación⁷, y que en su concentración presente -dentro de un cerrado marco de interjecciones específicas de comportamiento-, sigue promoviendo un estado de indiferencia en los sujetos; que lejos de plantearlos como pasivos, se les ubica como seres desencantados.

Como se ha dicho, dos de las vertientes más significativas al momento de abordar el posmodernismo estriban justamente en la visión del primer autor que propuso un texto para analizar la teoría de la posmodernidad –François Lyotard- y la visión crítica en la Escuela de Frankfurt.

A respecto de esta escuela y las raíces de su nombramiento, encontramos que “(...) la denominación Escuela de Frankfurt, es una etiqueta asignada desde fuera en la década de 1960, que al final fue utilizada por Adorno mismo con evidente orgullo” (Wiggershaus, 2010, p. 9). Esta fue una escuela desarrollada en Alemania cuyos miembros, representan las esferas más altas de pensadores políticos y sociales de la segunda mitad del siglo pasado.

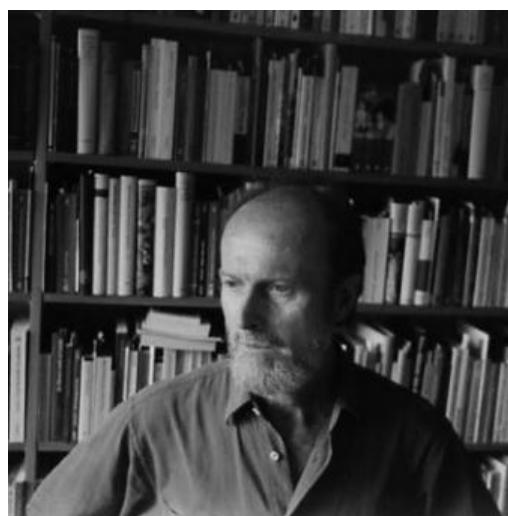


Ilustración 13. Rolf Wiggershaus. (Mertinwittlitag, 2021)

El grupo de intelectuales integrantes de dicha corriente, constituyó una de las más sólidas bases de teoría y crítica de mediados del siglo XX, vista en primera instancia, como una herencia directa del pensamiento de Hegel y Marx, la cual, evitaremos abordar en cuanto a su visión del arte frente al capitalismo ya que no comprende nuestro objeto de estudio, sino que sólo utilizaremos su relación entre la teoría crítica y las prácticas que desencadenaron en la curaduría.

⁷ Si bien ésta concepción le pertenece en parte a la categoría del trabajador y del objeto, de alteridad, de mercancía, aquí se pretende utilizarlo en el sentido amplio de la psicología, alejado del resultado de la mecanización del trabajo propuesta por Marx (cuya teoría se encuentra en un estado de cuestionamiento continuo ante las afrontas llegadas con el proceso de posmodernidad), es decir, el sentido que se propone como significado de alienación es el que establece la RAE: “Proceso mediante el cual el individuo o una colectividad transforman su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de su condición.”

Es común encontrar el predominio de dos generaciones de teóricos, así como el de una de sus principales propuestas: la teoría crítica. Esta teoría, por ejemplo, enlaza una compleja red de concepciones filosóficas que emprendían la etiqueta de la unión entre la filosofía y las ciencias sociales “(...) integrando sistemáticamente al materialismo histórico, el psicoanálisis y ciertas nociones de pensadores críticos de la razón y la metafísica, como Schopenhauer, Nietzsche y Klages” (Wiggershaus, 2010, p. 10).

Si hacemos una breve revisión sobre los nombres de sus allegados, aparecen sin duda alguna los de Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer, entre otros, los cuales, conforman las dos generaciones propuestas comúnmente. En el postulado de no considerarlo como un grupo cerrado, afronta hacia la idea de otros pensadores que se relacionaron, pero al final no son iconos del mismo, como en el caso de Walter Benjamin que no perteneció directamente en ella, pero sus postulados parten de algunos puntos del mismo.

Estos filósofos se caracterizan por realizar un estudio de la sociedad moderna industrializada y posguerra, vista desde el fallo de una revolución impulsada por la clase trabajadora y el exterminio nazi. Por ello, la flexibilidad con la que pretendían centrar sus postulados y no sólo enfocarse a la economía burguesa como lo hizo Marx, es muestra de sus premisas.

Como emblema de la misma corriente es su ya mencionada teoría crítica. En ella se abordaba desde una perspectiva interdisciplinar el hecho estético de la realidad social y la cual presenta características con permanente contacto a otras ramas y “(...) campos, en especial, con las fuerzas productivas, la infraestructura, pero también con el poder, las instituciones, etc.”.(Sarasola Santamaria, n.d. p.9)

Así, la teoría crítica trata de situar al “(...) arte en el conjunto de espacios y elementos que constituyen la realidad social, intentando averiguar la función que desempeña el arte en ese complejo” (Sarasola Santamaria, n.d. p.9). Muestra en sí, que toda teoría tiene un sustento mediante los intereses, sujeto por

mediaciones, libre de inmediatez determinada por mediaciones históricas, psicológicas, económicas, entre otras, e inserta el concepto de totalidad de Lukács⁸.

Bajo este postulado general, diversas disciplinas se desarrollaron a partir de la teoría crítica que, retomando la figura del arte, y en particular a las prácticas curatoriales y su fondo teórico, éstas últimas son un efecto directo de estas teorías desarrolladas en particular con el mercado del arte y su asociación con la institución y que pretenden ser un claro canal de comprensión y apreciación entre el espectador y la realidad social.

Tras los sucesos que han marcado la globalización, las teorías de la Escuela de Frankfurt pueden soportar una salida del sector cultural actual, en la que resaltan y toman notoriedad su implicación en el sentido de valor añadido.

En referencia al estudio del arte con respecto al papel del mismo en el mercado, podemos sugerir como complemento, que, tras las cuestiones presentadas a mediados del siglo pasado por esta escuela, se ramifica de ella el concepto del capitalismo inmaterial.

El capitalismo inmaterial es un modelo capitalista en el que las relaciones de producción fueron modificadas a merced del conocimiento y de las rentabilidades crecientes, desenvuelta del acaparamiento del mismo en todos los ámbitos de la vida, provisionándolo así, de un sentido mercantil generador de plusvalía.

Ante esta incidencia, inevitablemente la creatividad se ve permeada de ello, pues ésta pertenece directamente a uno de los factores constituyentes de la cultura y la

⁸ Georg Lukács intentó superar el método marxista de las deformaciones que había sido sometido por el reduccionismo de la superestructura a la infraestructura económica y que varios marxistas habían hecho. Promueve que para sacarlo de ello es preciso volver a estudiar a Hegel y recuperar la “totalidad” descuidada por Engels (que únicamente le dio énfasis a la negación y la interacción). Habla de una totalidad concreta e histórica donde las contradicciones no desaparecen, es decir, no mantener las cosas en abstracto aislamiento, o explicarlas a través de leyes abstractas, sino averiguar su interacción dialéctica y su función en la totalidad donde marchan.

También le dota de valor a al sujeto como elemento fundamental de la totalidad concreta histórica, siempre brindándole importancia de la conciencia de clase del proletariado como motor de la historia. (Tejedor Campomanes, 1992. p.417)

última, forma parte del desarrollo social. Dicho de otra manera, la cultura contiene en ella a la creatividad y, por lo tanto, la involucra en estas relaciones. La cultura, al estar inmiscuida en este proceso, se llena de valor, de un tipo de cambio, es decir, la cultura se considera un producto, una mercancía. Así, junto a las consecuencias del proceso de globalización, la cultura genera un valor mercantil y se vuelve un producto de la posmodernidad; sin embargo, este ya es otro tema a desarrollar.

Viendo la totalidad de todo lo que se ha abordado hasta aquí, esta investigación se ve obligada a presentar estos valores, de los cuales, se observa al proceso para la crítica del espacio –institución- que promueve la obra y suscita el valor de una pieza artística, impulsada por la labor del curador en gran medida, y que al final, la convierten ocasionalmente en una especie de simulacro y espectáculo.

De ello, la necesidad de incurrir en la colocación de las prácticas curatoriales sí como producto de las rupturas generadas por la posmodernidad, pero, sustentadas en mayor porcentaje, por las teorías que la conciben el fruto de su trabajo como un factor fundamental en el modo de presentarse, el mercado, pero en particular, del sentido que les dio a las exhibiciones a partir de las teorías críticas.

1.3. La crítica institucional y su relación con el surgimiento de la curaduría

1.3.1. Primera generación

Un elemento imprescindible al momento de montar un panorama ante el efecto de las prácticas curatoriales, es el de la teoría de la institución y en particular- para los fines de este texto- de la crítica institucional.

Dentro de este sistema, las prácticas curatoriales aparecen en el embrollo de las instituciones por ser y depender de ellas a partir de ciertas situaciones. El asunto de su crítica ha concedido que presenten cuestionamientos que plantean si aún son necesarios, si deben desaparecer o en su caso, evolucionar.

En las instituciones -llamémosle formalmente museos- cada vez se hacen más comunes y presentes los debates que hablan de su derrumbe o involución con frecuentes conjeturas para la propuesta de ideas, en el que las nuevas prácticas instituyentes ayuden a crear perspectivas novedosas para reconfigurarlo. Esta premisa se vislumbra cuando se exponen argumentos que consideran que el museo está muriendo, ya que son instituciones que surgieron desde el siglo pasado y que ha tenido muy poco cambio durante estas décadas.

Por ello, repensar y plantear nuevas ideas es necesario para la actual figura del museo y su configuración con la sociedad. La ocupación de ello se desata a partir de que, como ya se mencionó, esta institución ha tenido cambios muy superficiales durante su desarrollo en las últimas décadas. Esta premisa deja al descubierto un elemento que posiblemente sea un protagonista de todo: si se hacen cambios sustanciales y se busca dejar atrás la figura tan marcada del museo, quizá entonces se tendría que crear una nueva institución que preserve la memoria y los objetos y que tome su lugar desde una perspectiva totalmente renovada. Respecto a esto Andrea Fraser hace una enfática y directa afirmación que refuerza esta idea: “(...) no se trata de estar en contra de la institución: nosotros somos la institución; la cuestión es qué clase de institución somos” (Fraser, 2005, p. 278)

A consecuencia de los avances e influencia de la Escuela de Frankfurt dentro del contexto teórico del arte, surge la crítica institucional, que más allá de las posibilidades que nos brinda, es un innegable factor compositivo en el desarrollo y consolidación del curador, dentro del panorama del arte contemporáneo. Pero ¿qué relación existe entre la crítica y el curador? ¿Cómo una permitió la consolidación de la otra?



Ilustración 14. Hito Steyerl. (*The guardian*, 2019)

La crítica institucional vista en el panorama del arte, es resultado de la crítica a los museos, es decir, esos espacios institucionales, cuyo estigma es el de ser lugares regidos bajo normas y protocolos de procuración de ordenamiento de ciertos parámetros.

Enfocar una crítica hacia los espacios institucionales, nos remite a una necesaria revaloración y diagnóstico de las mismas, frente a la continua

evolución y transformación de la sociedad actual. A este respecto, voces como la de la artista y catedrática alemana Hito Steyerl, propone enfrentar la idea de que más que crítica institucional, es hacerla en su lugar, la institución de la crítica (Steyerl, 2006).

Steyerl explica bajo un argumento muy sólido, que ante las circunstancias económicas que tienen bajo dominio a las instituciones, los sujetos políticos, sociales o individuales se formalizan intelectualmente bajo el esquema de la crítica de la institución, pero ello les convierte en ambivalentes “(...) ya que implica el uso de la razón sólo en aquellas situaciones que hoy consideraríamos apolíticas”(Steyerl, 2006).

A este respecto también Pilar Bonet cita a Martí Perán, refiriendo que “(...) cuando el arte se reconoce como arte, rápidamente queda neutralizado como mercancía” (Bonet, 2013), señala además este último “(...) que escabullirse de la idea de arte para devenir algo 'extraño' lejos de ser un conflicto, es la verdadera misión del arte” (Bonet, 2013).

Tradicionalmente, a la crítica institucional se le asocia con tres generaciones de pensadores, que construyen sus teorías a partir de diversos sucesos o momentos históricos. A mediados de los años sesenta, comienza a conformarse un lugar

para analizar los espacios que habían estado prácticamente sin cambios sustanciales desde su surgimiento como institución en el siglo XVIII; con esto, la primera ola o generación se hacía presente y se comienza a forjar la futura institución de la crítica como la llamaría Hito Steyerl.

Con los numerosos sucesos acaecidos en la segunda mitad del siglo pasado, los factores que conformaban el contexto se vieron con la necesidad de continuar evolucionando o desarrollarse conforme el devenir de las cuestiones socio-culturales que se experimentaban a lo largo de diversas geografías y que se expandían poco a poco por la imperante globalización.

Este rubro promovió varios cuestionamientos dentro de diversas áreas, sin embargo, existe una que funge como punto de partida, enfocada con respecto al espacio institucional en el mundo del arte.

A mediados de los años 60, los museos estaban siendo entidades sujetas a revisión principalmente en el espacio europeo. Sus resultados les sirvieron en diversos ámbitos como los que se dieron a raíz de los años 80 con la promoción de la llamada “nueva museología” surgida en Francia por Georges-Henri Rivière.

Este afamado museógrafo fue presentado incluso por la UNESCO en una cita de Frédéric Edelmann, como “(...) uno de los primeros en comprender toda la complejidad del concepto de patrimonio cultural, su posible extensión (y por ende los límites a definir) y sus ramificaciones en terrenos y épocas hasta entonces ignoradas.”(UNESCO, 1985, p. 184)

Los parámetros museísticos ya habían tenido algunos cambios como lo demostraban las exposiciones que se suscitaban en otros lugares como las instituciones estadounidenses, y particularmente el MoMA de Nueva York que comenzaba a romper dichos parámetros cuya esencia alentó a la nueva ola de museografía.

Mientras las características museográficas presentaban movimientos de la mano de sus especialistas, las representaciones de unificar esta práctica con los modos

de promoción e interpretación eran, por otro lado, tratada desde los propios artistas.

La crítica institucional de la primera generación, se formó de esta manera como reflejo de la necesidad de evaluar desde su propio círculo las obras y su forma de querer presentarlos, en la que se luciera la obra según las condiciones y percepciones que ellos deseaban, así como que los protagonistas fueran ellos. Es decir, estaba totalmente enfocada en el museo como institución pública.

Concebir exposiciones en las que sus obras –las conceptuales, por ejemplo- estaban compuestas por piezas que habían sido creadas bajo paradigmas totalmente ajenos a las concepciones clásicas, es deducible creer que las instituciones bajo sus parámetros comunes no podían ser los espacios apropiados para ellos.

De esta manera se planteó la idea de cuestionar la adecuación de las instituciones y su papel autoritario, a este respecto Steyerl aporta: “Desafiaba la autoridad que se había acumulado en las instituciones culturales en el marco del Estado nación. Las instituciones culturales como el museo habían adoptado una compleja función de gobernabilidad (...)” (Steyerl, 2006).

Las instituciones comenzaron a generar un sentido vacío y desvalorizante ante las piezas. Aquí, el museo no sólo cumplía con la meta de exhibir la pieza, sino que sustancialmente cambiaba el aforismo implícito en ella y la intención del artista que la ejecutaba.

Como reacción, los mismos artistas comenzaron a replantear la idea de la exhibición y denotaban la poca funcionalidad que el espacio le estaba brindado a sus obras; ya que a final de cuentas ellos eran los que mantenían la funcionalidad del mismo y la intención con la que en primera instancia, se había presentado.

En los años 70 durante el apogeo del arte conceptual, se conjuntó la posición necesaria de una “(...) sustitución del objeto de experiencia parcial y perceptiva por una definición lingüística (...) *redefiniendo* las condiciones de recepción y el

papel del espectador” (Buchloh, 2004. p. 168). Diálogo inequívocamente distinto al que el museo estaba acostumbrando y cuya consecuencia derivó en su crítica.

No es de esperarse que dentro de esta generación destaquen nombres como los de Robert Smithson y Benjamin H.D. Buchloh en el área teórica, pero como se ha mencionado, esta práctica es derivada de los artistas que, a partir de sus concepciones, comenzaron a ejercer la crítica institucional en primera instancia.

Marcel Broodthaers es clara figura de este movimiento. Este artista surrealista de origen belga desarticuló en su tiempo y a través de sus obras “(...) el dispositivo museístico desde la propia institución, abriendo una brecha infranqueable para futuras exposiciones convencionales de su producción objetual” (Lupi3n Romero, 2002. p. 217).

Sus producciones son obras formadas a partir de objetos encontrados y collages, pero adem3s se integr3 en la poes3a, el periodismo y el cine. A trav3s de su misma producci3n enigm3tica y confusa, se apropi3 de su calidad como artista y cuestion3 al museo.

Atravesando por sus obras, reprodujo la cuesti3n de si el museo es el espacio id3neo para representar y exponer las piezas, en las que estuviesen sujetas a la experiencia del artista y no a la de la instituci3n; “le preocupa el funcionamiento de la lengua, al igual que la ciencia de los signos. Un selecto enciclopedista de un orden superior, que tambi3n era capaz de tener una r3plica de l3nea de pensamiento convencional que se pega en la memoria como una benevolente herida”⁹ (Russell, 1989).

Respecto a estas concepciones intervencionistas del museo, Marcelo Exp3sito tradujo y colg3 en su red social el interesante art3culo de Robert Smithson: “Cultural Confident”. La promoci3n de estas ideas en el texto creado en 1979, coinciden plenamente con la cr3tica imputable a la instituci3n que se ha venido exponiendo:

⁹ Traducci3n del autor.

El confinamiento cultural tiene lugar cuando un curador impone sus propios límites a una exposición de arte, en lugar de pedir al artista que los establezca (...).

Toda estancia blanca vacía con iluminación es una sumisión a la neutralidad. Las obras de arte, vistas en tales espacios, parecen estar sufriendo una especie de convalecencia estética (...).

Estoy por un arte que tenga en cuenta el efecto directo de los elementos, tal como existen día a día, fuera de la representación. Los parques que rodean los museos aislan al arte en objetos para el deleite formal. Los objetos en un parque sugieren un reposo estático, en vez de alguna dialéctica en desarrollo. Los parques son paisajes acabados para un arte acabado (...) (EXPÓSITO, 2012)

Stefan Nowotny por su parte, recalca que Smithson asume la crítica a su condición de arte y no a la inversa; "(...) por consiguiente en el confinamiento de lo crítico dentro de estructuras representacionales previamente dadas, las condiciones de la neutralización de la potencia explosiva del arte" (Nowotny, 2006).

Broothaers disputó las prácticas tradicionales de los museos mediante su apropiación y alteración; la acción la llevó a cabo con *Museum of Modern Art, Department of Eagles*, una pieza creada en Bruselas en 1978 y que mostró de forma pionera la itinerancia con varias secciones del mismo, por diversos lugares geográficos.

El museo no contaba con ningún tipo de colección y cada sección se componía de reproducciones de obras de arte, elementos fílmicos, entre otros. En el inicio de los años 70, Broothaers concibió la

(...) sección financiera, que abarcó un intento de vender el museo "a causa de la quiebra". La venta se anunció en la portada del catálogo de Feria de Arte de Colonia en 1971, pero no hubo compradores. Como parte de la Sección Financiera, Broodthaers también produjo una edición ilimitada de lingotes de oro estampadas con el emblema del museo, un águila, un símbolo asociado con el poder y la victoria.¹⁰ (MoMA, 1999)

Los lingotes tuvieron la finalidad de convertirse en piezas de arte, por lo que tras su venta su precio se duplicó, por ser precisamente lo anterior mencionado; tras la venta de estas piezas, los fondos se destinaron al museo, emblema de la emancipación del espacio reducido e inmóvil.

Sin embargo, la primera generación tiene la participación de un artista no sujeto a su contexto e inclusive, nos atrevemos a asegurar con un paso hacia delante con la creación de las nuevas corrientes que surgieron a partir de la posmodernidad.

A mitad de los años 30, Marcel Duchamp, indudable paradigma del siglo XX, fragmentó muy al estilo de la primera generación la figura del museo. Tomó sesenta y nueve de sus obras y las colocó en el interior de unas maletas de piel; estos objetos que contenían sus piezas incluidas sus ready made, fueron denominados por él: *La Boite-en-valise*. Duchamp, presentaba su museo portátil, descanonizaba el museo y jugaba con los espacios que fuesen "dignos" de exhibir sus creaciones.

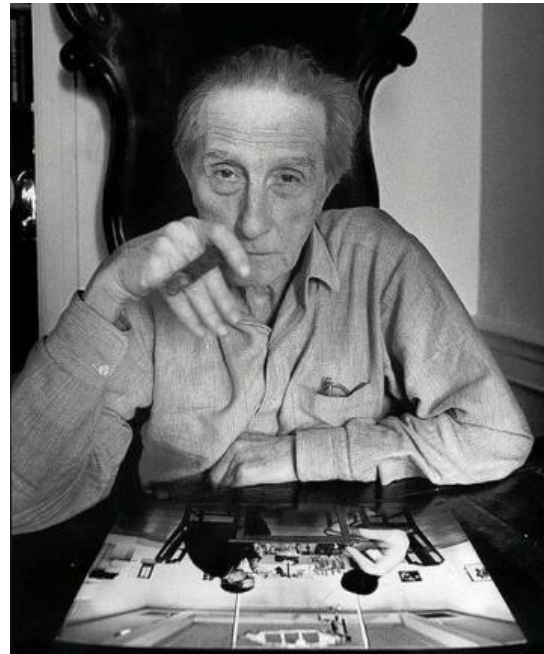


Ilustración 15. Marcel Duchamp. (Google, 2021)

¹⁰ Traducción del autor.

Duchamp aquí advierte que el espacio físico del museo otorga signos de autenticidad y valor artístico a los objetos que se depositan en él, convalidando una visión del arte que resulta sumamente excluyente” (Medrano, 2014, p. 13).

A pesar de ostentar una reflexión dirigida “(...) sobre cómo el valor (monetario y/o simbólico) de una obra de arte puede ser transportado (...)” (Medrano, 2014, p.14), es indiscutible que la apropiación del artista para la exhibición de las obras, permea esta acción y que, no se verían señales idénticas hasta pasados un par de decenios.

1.3.2. Segunda generación

La segunda oleada de la crítica institucional concibió ser protagonizada ya no desde espacios externos, sino que se formuló desde su interior, permitiendo conocer de primera mano las recurrentes necesidades y vicisitudes que afrontaba la institución para con el espectador. Es decir, el enfoque al que estaba encaminado el arte en cuanto a la institución, se observa que la crítica adoptó la forma de objetos artísticos que vienen de y van a la misma institución.

Abordar la teoría desde el interior, nos habla de un afronte a las críticas y la capacidad de discernir aún y cuando estuviese involucrado el espacio donde se laboraba. “El marco institucional de alguna forma se vio expandido hasta incluir al artista (el sujeto que ejercía la crítica) en un rol institucionalizado” (Sheikh, 2006).

Sin duda alguna, sobraría decir que un pilar de esta crítica es la del filósofo estadounidense George Dickie, cuya teoría complementa el enfoque de la crítica institucional que estaba, como señala Steyerl, integrada no en la institución, sino en la representación como tal, en el marco de la década de los 90.

Antes se ha dejado ver que el proceso curatorial está asentado en un aparato que involucra diversas esferas, donde cada actor interviene en el fenómeno de exhibición de arte. Sujeto a este sumario, Dickie justamente promueve la participación de todos los círculos del fenómeno.

Los conceptos básicos para visualizar la segunda crítica institucional, radican principalmente en esto, en donde las diferentes esferas se involucraron y la participación de diversos protagonistas interactuaron, para desenvolver el espacio del museo y verlo ya no como centro intocable, sino el que el público pudiese profanarlo e inmiscuirse con la exposición. Estos mencionados círculos son la intervención y cooperación del arte con los museos, curadores, espectadores, etc.

Su estudio ontológico simplemente se somete a juicio y se le puede tomar como carente de vitalidad si cada uno de estos elementos no conjugan el ritmo del engranaje del sistema del arte con el museo, ya que intervenirlos en espacios separados no permite una respuesta certera ante la idea, ya esclarecida, del funcionamiento de un sistema, en el que la interacción de todas las piezas es necesaria por su continua interacción.

Con cierta ordenanza y pautas de creación de la crítica institucional de las primeras dos generaciones, surge una tercera generación que propone debates y versiones entre sus autores. “La canonización de (...) *las primeras generaciones* (...) avanza en un terreno muy ordenado, opera mediante reglas claras y fronteras, y se caracteriza por una cierta cantidad de despolitización y autorreferencia”¹¹ (Raunig & ray, 2009, p. 15); algunos autores dentro de esta ola se centran en estudiar entorno a las instituciones de arte en sí y otros, en la interpretación de las acciones de los artistas-activistas y sus cambios

La promoción de una nueva generación de crítica institucional se realizó a partir de la conjunción de ensayos resultado de investigaciones para el *European Institute for Progressive Cultural Policies* (eipcp); en el libro editado por Gerald Raunig y Gene Ray “Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique” (2009), afirman que, con el inicio de las indagaciones de dicha investigación, paralelamente se comenzaron a enfocar y retomar aquellos paradigmas creados a partir de las dos generaciones pasadas a través de ensayos, conferencias y simposios. La reafirmación de un interés por aspectos que revalorizaran las relaciones entre institución y crítica, obligó a tener en cuenta

¹¹ Traducción del autor.

el presente y las continuas concepciones de la cultura del siglo XXI. De esta manera, la nueva generación tomaría la iniciativa de explorar su canonización y genealogía.

Esta fase la llaman más que crítica institucional, “prácticas instituyentes” y la definen como las “(...) estrategias y procesos iniciados que en algunos aspectos toman sus puntos de referencia de las tradiciones de la crítica institucional, incluso como en otros aspectos que van más allá de lo reconocible en el movimiento ahora canonizado como parte de la historia del arte”.¹² (Raunig & Ray, 2009, p. 15)

1.3.3 Tercera generación

La tercera generación está liderada principalmente por Gerald Raunig en “(...) un momento en el que las instituciones culturales críticas están siendo sin duda desmanteladas, son escasamente financiadas y están sujetas a las exigencias de una economía neoliberal del espectáculo (...)” (Steyerl, 2006). La idea en sí, es reinventar la crítica institucional bajo las difíciles condiciones contemporáneas a fin de volver a evaluar la práctica artística contemporánea.

Su argumento básico es el reconocimiento de que

(...) la crítica institucional no debería fijarse al ámbito del arte ni a sus reglas cerradas, sino que tiene que desarrollarse más ampliamente junto con los cambios sociales, sobre todo encontrando y estableciendo alianzas con otras formas de crítica dentro y fuera del ámbito del arte, tal y como éstas se dan contra las relaciones actuales o a partir de sus procesamientos (...) (Raunig, 2006).

¹² Traducción del autor.

La crítica institucional ciertamente contiene elementos subversivos de las vanguardias, elementos que se traen desde este periodo y que contienen en buena parte la manifestación de la crítica al sistema. Sus compendios han sobrevivido y tanto la crítica presentada por Raunig y Gene Ray como toda la que se continúa escribiendo en nuestros días pertenece a la tercera generación.

Sin embargo, nunca podrá ostentar una postura totalmente emancipadora ya que, haciendo referencia a Kant, la imposibilidad de una crítica se presenta si provienen de ellas mismas, ya que ahí es donde se forja y enseña; además, corre el riesgo de adecuarse a la propia dinámica del museo tal y como se vio con los artistas que replantearon la idea de exponer fuera para no estar bajo sus condiciones.

A pesar de esto, no consideramos este obstáculo como una desventaja, ya que estar incluido en el rubro de la actividad, permite observar aquellas acciones que son ajenas para las demás personas; pero para ello, es necesario tener un juicio autocrítico imparcial, donde a veces, ésta es la verdadera desventaja.

Melody Ahumada cita a Didier Maleuvre sobre esta misma línea, ya que éste define que “la institución del arte, por definición, participa activamente en la determinación del valor estético y afirma que el distanciamiento estético lo crea el museo, esto es, el contexto institucional que envuelve la aparición de la propia obra” (Ahumada Medrano, 2014, p.13). Es decir, la participación de la obra en la institución, se ve determinada y aunada muy a pesar de presentar un estilo radical o distinto.

“En todas sus emergencias históricas, la crítica institucional fue una práctica, sobre todo, por no decir exclusivamente, ejercida por artistas y dirigida contra las instituciones (artísticas), como una crítica de su(s) función(es) social(es) ideológica(s) y de representación” (Sheikh, 2006). Las obras de estos artistas al final de cuentas, se han visto diseñadas por el modelo museográfico y la propuesta que la institución ostenta. No por ello es malo, sólo es la condición que la institución rige y que las condiciones de antemano se saben.

A su vez, pretende originar teorías que busquen legitimarla y sustentarla ante los embistes contemporáneos, pero ¿no es esto contradictorio frente a los términos de que surge de la autocrítica? Si bien es un arma de doble filo, la crítica institucional permite abrir caminos ante la densa “institucionalización” que ésta ejerce sobre las obras para, como se ha mencionado, encontrar los vanos que son susceptibles a cambiar y crear nuevos conocimientos para su regeneración.

Con los “(...) actuales discusiones crítico-institucionales que parecen propagarse predominantemente por parte de curadores y directores de las mismas instituciones, discusiones que, por lo general, argumentan a favor antes que en contra de las instituciones (...)” (Sheikh, 2006), pareciese que el único objetivo de ello es el desprestigio con continuas descalificaciones; sin embargo, la construcción de ésta crítica “(...) no consisten en un esfuerzo por oponerse o destruir la institución, sino que buscan modificarla y solidificarla. La institución no es sólo un problema, ¡es también una solución! (...)” (Sheikh, 2006).

Con la tercera generación, todo se encamina a una reevaluación y presentación de nuevas propuestas ante las necesidades que el arte contemporáneo requiere.

Acto seguido, con la información presentada hasta ahora, podemos aclarar porqué con el surgimiento y creación de estas teorías, la figura del curador comienza a tomar un protagonismo cada vez más latente y se relaciona directamente con el proceso de formación de la crítica institucional.

En la construcción de la crítica, así como de las visiones desarrolladas desde la primera generación de la crítica institucional, la figura del curador sobresale gracias a su trabajo interpretativo de la obra y la edificación del conocimiento mediante las exposiciones, esto es, cumpliendo con las necesidades que en la primera generación se detectó de cambiar un antiguo modelo surgido en el siglo XVIII (los primeros museos), se dignificó la diversificación de tareas y reconocimiento de diversas disciplinas.

Durante este proceso, la figura del curador toma relevancia, no sólo por el hecho de ser partícipe en la creación de exposiciones, sino que su simpatía y cercanía

con la crítica, la consolida como una práctica impulsada desde la crítica institucional. En otros términos, el contacto directo con las piezas y en su mayoría con los artistas, facilita la creación de textos críticos, generando de esta manera, espacios de reflexión y debate. Estos fenómenos van siendo interpretados por las distintas instituciones y agentes del campo artístico que los representan.

El curador así, toma un papel primario ante la emergencia de teorías en torno a la institución y su subsecuente presentación del artista, ya que el respaldo del primero, junto con la experiencia de identificación de las necesidades del museo en este caso, prepara el terreno para valorar al artista dentro del ámbito artístico y en mayor escala, el monetario.

Si bien hemos visto que al igual que las prácticas curatoriales, la crítica institucional está regida con gran peso por las prácticas neoliberales, los cambios interpuestos por las rupturas conservan ese signo de vitalidad y proeza que se buscaba al proponer un nuevo lenguaje; por lo que se percibe de esta manera, hacer unísono con la idea que Rancière plasmó:

Si algo como un “pensamiento crítico” existe hoy en día, lo que concibo bajo ese nombre es la actividad que evalúa la multiplicidad de los movimientos sociales y la multiplicidad de los discursos radicales bajo el criterio de la condición de posibilidad de cualquier política emancipadora que sea la presunción de igualdad. (...) (Rancière, 2010. p. 89)

Compuesta la figura del curador dentro de la institución, de la que depende, pero a su vez construye y fue construida por las teorías de la crítica institucional, su posición está lista para erigir al artista que proyectará su valor en el cimbrado de las prácticas curatoriales actuales.

Ante este respecto, podemos concluir este apartado con una elocuente cita de Fraser, que proyecta un pensamiento muy fecundo:

El arte es el arte cuando existe para los discursos y prácticas que lo reconocen como el arte, el valor y evaluarlo como arte, y lo consumen como arte, ya sea como objeto, gesto, representación o única idea. La institución del arte no es algo externo a cualquier obra de arte, sino la condición irreductible de su existencia como arte. No importa lo público en la colocación, inmaterial, transitoria, relacionales, todos los días, o incluso invisible, lo que se anuncia y se percibe como el arte es siempre ya institucionalizada, simplemente porque existe en la percepción de los participantes en el campo del arte como arte, una percepción no necesariamente estética sino fundamentalmente social en su determinación. (Fraser, 2005, p.9)

Mediante las aportaciones que la crítica proveyó, la institución se vio obligada a ligar nuevos espacios para nuevos discursos. Al tener una continua evolución, los márgenes que separaban el oficio del curador con los públicos y artistas, perdieron longitud y comenzaron a ser fenómenos de primera impresión en cada una de estas esferas. Esta misma división se hizo presente entre el contexto institucional y el comercial, que tienen una dimensión política característica y que no siempre se hacen visible en la práctica artística, pero existen.

El continuo contacto del espectador y la participación de nuevas propuestas artísticas, comenzaron a denotar el papel de las prácticas curatoriales, pues justificarlas y ser el puente entre el diálogo y los espectadores, le promovió su papel de protagonismo. Así, el curador comienza a ser una figura necesaria para la proyección de los artistas y se involucra en los cambios desarrollados en la institución, producto de sus críticas y revisiones.

Es importante resaltar que esta última declaración se formula a partir de que crear un diálogo aquí con todo su entorno, dibuja una tangente sustancial con nuestro objetivo final, por ello es aconsejable consultar bibliografía al respecto y que se

encuentra en un interesante y continuo proceso de construcción, en la cual se puede ver de primera mano las acciones y consecuencias a su alrededor¹³.

Visto desde esta perspectiva, indagar en el proyecto de la teoría institucional como principal contenedor y proyector de las prácticas curatoriales, amplía el flujo de relaciones que establecen el ritmo de la interpretación de ellas, ya que confluir en este terreno, hace una intervención directa de la crítica institucional. Este rubro sostiene el ámbito del paradigma estético que permite pensar la crítica institucional en el sentido más amplio posible, “como un mecanismo estético que ofrece resistencia política a los medios electrónicos y de masas que producen nuestra <vida> contemporánea”(Zepke, 2007).

Pilar Bonet cuando aborda a la crítica y la labor curatorial, menciona que

(...) ambas categorías, se ponen en relación bajo la tutela de la investigación y la responsabilidad social que comparten. La exposición debe generar y transferir experiencia sobre el mundo que todos construimos. Si la crítica se basa en la necesidad de escribir, como poetizaba Jose Luis Brea, pero sin excusar su cometido político, la curaduría es otra forma de texto, en contexto (en el núcleo de las políticas culturales) y de enorme potencialidad discursiva. O, por lo menos, esa es su credibilidad. (Bonet, 2011)

Las prácticas curatoriales van directamente enlazadas con las instituciones. Estos espacios al tener una estructura para poder desarrollar las actividades de la

¹³ Véase por ejemplo Errandonea, Jorge. El Mercado del arte. Universidad de la República. Montevideo. 1993; Findlay, Michael El Valor del arte : dinero, poder, belleza. Fundació Gala-Salvador Dalí. Barcelona. 2013; Cárcamo-Huechante, Luis (comp.). El Valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina. B. Viterbo. Rosario, Argentina. 2007; Thornton, Sarah. Siete días en el mundo del arte. Edhasa editores. Barcelona, 2010; Thompson, Don. El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas. Ariel. Barcelona. 2010. Además y para estar al tanto de las últimas cotizaciones es recomendable visitar las webs de las principales casas de subastas, así como sus cotizadoras. En ellas entrarían principalmente Art Market Monitor, ART PRICE, ARTFORUM, Le Journal du marché de l'art, ART & BUSINESS, ART MARKET RESEARCH, entre otros.

primera y enfocadas al espectador, construyen una esfera en común que permite potenciar su labor.

De hecho, estas revisiones no son exclusivas del campo de las instituciones artísticas ya que como menciona el artículo “Institutional Theory and Entrepreneurship: ¿Where Are We Now and Where Do We Need to Move in the Future?” *éste*

(...) es un objetivo cada vez más teórico utilizado para la investigación empresarial. Sin embargo, mientras que (...) ha demostrado ser muy útil, su uso ha llegado a un punto en el que hay una necesidad de establecer una comprensión más clara de su aplicación amplia a la investigación del espíritu empresarial (...) ¹⁴ (Bruton, Ahlstorm, & LI, 2010).

De vuelta al arte, cuando se configura la esfera común que se mencionó, es un tanto limitante dotarla de sólo tres aspectos –público, institución y obra-, pero para efectos prácticos y sintéticos es suficiente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la interdisciplinariedad que se presenta en cada una de ellas, hace permisible la construcción de teorías a su alrededor.

En síntesis, la construcción de la crítica institucional, extraída de la Escuela de Frankfurt y la teoría crítica, fue imprescindible para que disciplinas como la curaduría se desarrollara en ambientes que se han ido transformando hasta hacer de ella, una disciplina especializada. Los acontecimientos que se tendieron principalmente a partir de la crítica institucional en sus 2 primeras generaciones, son el vivo relato histórico del surgimiento de la curaduría como profesión.

La praxis liberadora que la teoría crítica defiende puede equipararse a una característica de la curaduría, donde se pretende -aunque no siempre sucede de esta manera- hacer un diálogo entre el espectador y las piezas artísticas. La

¹⁴ Traducción del autor

libertad de presentación, sustentada por una investigación de por medio, es el espacio perfecto de esta emancipación tanto para llegar a una dilucidación de las mismas, su exhibición, selección y guion.



Ilustración 16. Personajes principales de la Escuela de Frankfurt. (Sistemas políticos, 2021)

De la misma forma en que la teoría crítica mencionaba la imposibilidad de la objetividad que defendía la teoría tradicional, separar el contexto histórico, social y económico es simplemente inverosímil tanto como para el arte, como para las prácticas curatoriales. Estas últimas responden, en primera instancia, a las expresiones artísticas contemporáneas (que, cabe señalar, cada vez se vuelven más atípicas) y en segunda, a las características totalmente propias e inherentes del contexto social, siempre con una ideología detrás, y su raíz con el pensamiento contemporáneo del que surgen, en las que se basan los discursos curatoriales para poder aproximar y presentar distintos matices al espectador.

En un caso más cercano y con la tendencia más fuerte hacia la institución y crecimiento de la crítica, -fomentada, como se ha mencionado, por la crítica institucional- en el caso de México, identificamos que los primeros curadores, vistos desde una visión contemporánea y a lo que en las primeras dos décadas de

este siglo podemos denominar como curaduría, surgieron a partir de ser artistas, historiadores y críticos que intentaban replantear el papel del arte, las instituciones y sus públicos.

Hasta aquí hemos podido ver la importancia e influencia que tuvo todo el pensamiento surgido en la posmodernidad a nivel teórico de las prácticas curatoriales, pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de curador y sus prácticas? ¿A qué nos lleva el conocer su labor para entender el contexto del estado de Aguascalientes?



LA
CURAD
URÍA

CAPÍTULO

2

2.1. La curaduría. Historia y vertientes

2.1.1 ¿Qué es un curador/a?

Es probable que el plantearnos dicha pregunta a estas alturas del texto parezca un poco tardía, sin embargo, no fue por un caso de olvido u equivocación. Al contrario de lo anterior mencionado, es premeditado para llegar a un punto importante y neurálgico de lo que veremos a continuación.

Trazamos la posibilidad de, primero, descubrir el origen de un movimiento en respuesta a la situación social y artística que evolucionó de manera trepidante en la segunda mitad del siglo XX. Se reconoció qué elementos y sucesos provocaron una nueva dirección en el pensamiento no sólo de lo social, sino lo que detonó en el ámbito artístico.

Seguido de eso, se indicó varias veces que, al enfrentarse con esta tesis, el lector no debe de cerrar su pensamiento, sino lo contrario, abrirlo para descubrir procesos que han influido en lo que conocemos como nuestra contemporaneidad. Con ello, se buscó no especificar en temas y así evitar una desviación. Un caso similar sucederá con lo que se encontrarán en las siguientes páginas.

Es importante aclarar y señalar, que a lo que aquí se menciona como curador, está basado en una visión de pleno siglo XXI. Prácticamente nos encontramos a la mitad del 2020, enfrentando una pandemia mundial y en la que el curador se ha comenzado a explorar de mayor manera. No nombraremos “curadores” a todos aquellos artífices de las prácticas curatoriales que no cumplen con una visión contemporánea de lo que en la actualidad es el curador, pero esto, no quiere decir que su trabajo sea desprestigiado ni secundado. No podemos decirle a alguien curador, cuando la palabra con su significado actual no existía, empero aquellos primeros esfuerzos, son los indudables cimientos de lo que hoy conocemos como curaduría.

Comparando lo que acabo de decir con un ejemplo, sería el análogo a lo absurdo de querer evaluar el arte -por sólo mencionar alguno- del siglo XVI con el del siglo XXI, en donde no hay cabida ni margen de comparación ya que cada uno responde y respondió a los elementos de su contexto; tan absurdo es evaluar el arte del siglo XXI con estándares del XVI, como del XVI con estándares del XXI. Por ello, cada práctica previa a una conciencia de curaduría, tal y como la conocemos hoy, la consideraremos una simple práctica curatorial (que no es equivalente a un nivel de complejidad básico o malo), o más vulgarmente una *protocuraduría* o a modo de sugerencia, *ad curatoris*¹⁵.

Estos *ad-curatoris*, son aquellos profesionales que, sin aún saberlo, se aproximaron más a lo que reconocemos hoy en día como curador, ya que, en su concepto más básico y amplio, curar implica investigar, seleccionar, agrupar y mostrar obras artísticas.

De esta manera, podemos decir a grandes rasgos que el curador, es el personaje encargado de seleccionar, interpretar y hacer comprender el trabajo artístico dentro de una exposición; sin embargo, hoy en día se le ha concedido un papel aún más grande en los que también se engloba acciones como la de "(...) producir, commissioner, exhibition planer, educator, manger and organizar (...), the responsible for writing wall labels, catalogue essays and other supporting content for the exhibition."¹⁶ (George, 2016). En su libro *The handbook curator* Adrian George insiste que en pleno siglo XXI, los curadores abarcan papeles tan grandes y quizá inimaginables como dar promoción y difusión, charlas, intervenciones, conferencias y la búsqueda de los tan necesitados patrocinadores, gestión de recursos tanto de universidades, instituciones gubernamentales o no gubernamentales, entre otros; y en mayor medida, todo esto sucede si se es un curador independiente.

¹⁵ Basado en el prefijo de origen latino ad que significa proximidad y curatoris que es "el que cuida". Así, se toma la derivación etimológica primaria de la palabra curador, junto al prefijo, y nos traduce a una palabra que nos quiere representar lo que deseamos expresar: el profesional más próximo al curador.

¹⁶ "Productor, comisario, expositor, educador, manager y organizador (...), el responsable de escribir cédulas, ensayos de catálogo y otros contenidos de apoyo para la exhibición". Traductor del autor.

Por consiguiente, este específico y amplio concepto es en el que nos basaremos para iniciar un recorrido por el origen, conceptualización y aparición en México y su periferia, particularmente, de Aguascalientes. Queda entonces entendido, que lo que consideramos origen de la curaduría, es a partir del acercamiento de todo el proceso de las prácticas curatoriales al concepto más amplio y que antes se ha mencionado.

No dudamos que hayan existido prácticas curatoriales que experimentadamente cumplen con el concepto más amplio de curaduría antes expuesto, pero insistimos que no podemos contemplarlas en esta investigación para, uno, no desviar el tema y dos, porque en su momento no fueron conscientes de ello, ya que en su momento aun no, o apenas, atravesaban el contexto histórico, social y político, que orilló a que las prácticas regularmente asociadas a la museografía, se vieran de otra manera.

Dicho lo anterior, comenzamos. El origen de la curaduría se remonta desde el imperio romano.

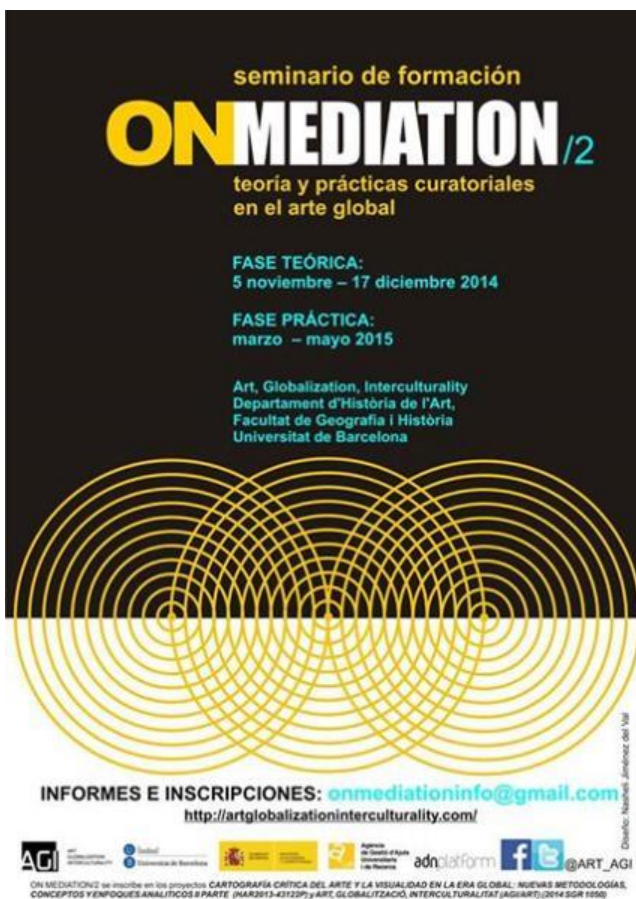
El título de curador ("cuidador") se le dio a los funcionarios que estaban a cargo de varios departamentos de obras públicas: saneamiento, transporte, vigilancia. El *curatores annonae* estaba a cargo de los suministros públicos de aceite y maíz. El *curatores regionum* era responsable del mantenimiento del orden en las 14 regiones de Roma. Y el *curatores aquarum* se hacía cargo de los acueductos. (Levi Strauss, D. 2008. p. 1)

Iván Ordóñez hizo una traducción para la página web de Privado Textos, de un texto del antes citado Levi Strauss de un escrito para la revista Art Lies No.59 de otoño del 2008, en el que señala que:

En el Imperio romano, el título de curador ("cuidador") se le dio a los funcionarios que estaban a cargo de varios departamentos de obras públicas: saneamiento,

transporte, vigilancia. El *curatores annonae* estaba a cargo de los suministros públicos de aceite y maíz. El *curatores regionum* era responsable del mantenimiento del orden en las 14 regiones de Roma. Y el *curatores aquarum* se hacía cargo de los acueductos. En la Edad Media, el papel del curador cambió hacia lo eclesiástico, el clero tenía una curación espiritual o cargo. Así, se podría decir que la división en la curaduría -entre la dirección y el control de las obras públicas (la ley) y la cura de almas (la fe)-, estaba allí desde el principio. Los curadores siempre han sido una curiosa mezcla de burócrata y sacerdote.

En el año 2014, durante el seminario internacional *OnMediation 2*, al cual tuve la oportunidad de asistir en la ciudad de Barcelona, el curador colombiano Conrado Uribe señaló que la primera referencia escrita de este personaje se remontaba hacia la segunda parte del siglo XIV, en plena edad media.



La palabra curador proviene del latín *curator* o *curatoris*, es decir, el que cuida y a su vez proviene del verbo *curare*, que significa cuidar¹⁷. Con lo que se puede deducir que durante el imperio romano ya se utilizaba al “curador”, quien en aquellos tiempos se desarrollaba como el responsable de cuidar y preservar los bienes como el aceite, el pescado y demás productos.

A partir de ello sólo se encuentra referencia clara, como se señaló antes, en el siglo XIV con la primera cita rastreada hasta el momento, en

Ilustración 17. Seminario de formación On Mediation 2 (2014-2015). (*Onmediationplatform*, 2021)

la que se hace referencia a un curador; dicha figura, era una comisión dada a los clérigos para cuidar y conservar las obras cristianas que estaban en posesión de algún recinto religioso y en un sentido más metafísico, eran los encargados de cuidar también el alma y el espíritu de los hombres; de esta manera, se les adoptara el nombre de “curas”.

Posterior a esto y en pleno siglo XVII, aparece Robert Hooke (1635-1703) como primera figura de “curador”¹⁸ dentro de colecciones independientes, pero no es hasta Hubert Robert (1733-1808) que se asigna a un *curador* adscrito a una institución, es decir a un museo, específicamente al Museo del Louvre.

Dentro de la época contemporánea y a nivel internacional, ésta figura se retoma con mayor fuerza a partir de los 60’s y comienza a teorizarse en torno a ella, hasta llegar a lo que hoy conocemos como curador. Según lo refiere Andrea Bellini en el número 250 de la revista *Flash Art*, las escuelas y enseñanzas curatoriales formales, no se concretan sino hasta la segunda mitad de los años 80’s; y se menciona “formal” ya que cerca de 1967 el Whitney Museum de Nueva York, tenía *The Independent Study Program* una educación no formal cuyo aprendizaje se basaba en tres vertientes, las cuales abarcaban la recién asimilada curaduría, el estudio del arte y la crítica.



Ilustración 18. Whitney Museum of American Art. Primer espacio con enseñanza no académica de estudios en curaduría. (Whitney, 2021)

¹⁸ Es de suma importancia señalar que en este párrafo se les menciona curador por fines prácticos, ya que hay que tener presente que dicha figura es una concepción moderna y que no eran conocidos así y más aún con la profesionalización que ahora se le ha dado.

Los factores que median su funcionamiento, surgen por las rupturas y las incesantes revisiones entorno a las instituciones museísticas y su funcionamiento como contenedor principal del arte; la curaduría contemporánea recibe un impacto colateral ante una posible desaparición del espacio como tal y la transformación a un lugar acorde a los paradigmas que comenzaron a dictaminar un nuevo sentido.

Resultado del sistema artístico global que se desarrolló con mayor fuerza a partir del final de la década de los años 80, que promovieron una nueva visión del arte, la curaduría del arte contemporáneo se diversificó en distintas prácticas que incurrieron en la selección de obras, la interpretación, la creación de una narrativa, el diseño museológico, la estrategia de comunicación y su gestión.

Las prácticas curatoriales han sido un elemento primario en la transformación del arte como un espectáculo, bien de consumo y entretenimiento, ya que se ostenta esta expresión, como uno de los pilares esenciales dentro de las diligencias que relacionan al arte con el negocio o el desarrollo económico, como lo sería el ámbito turístico.

La particularidad que engloban estas prácticas versa con respecto a la posición que toma el curador, pues en varios momentos de su intervención se le puede ver como una figura omnisciente en la que se le suma una carga en la resolución de las crisis de las instituciones, los problemas de gestión y la necesidad de internacionalización de los eventos, los artistas, entre otros.

Pero como se ha revisado, más allá de los diversos roles con los que se le asocia al curador, la tarea en equipo y la disolución de literaturas abandonadas de sentido, se convierten en el causal de las prácticas curatoriales. En otras palabras, la principal labor que un curador de arte contemporáneo versa en la superación de las expectativas de la percepción cognitiva, donde se reinventen nuestras ideas como espectadores a través de diversos medios pedagógicos y medios estéticos.

A través de su práctica, la curaduría tiene como misión el no dejar que el campo del arte se reduzca a lo meramente artístico, sino el construir relaciones; a pesar de ello, ningún campo tiene mayor jerarquía, pues todo está permeado de gustos,

el no hacerlo, condena a caer en la trampa de este último. El cumplimiento de todo esto desencadena a su vez la inquietud principal de dichas prácticas: la procuración de la irreductibilidad.

Pero vayamos un poco más lento y tratemos de enunciar las vertientes y labores de la curaduría.

A todas aquellas acciones que se desarrollan por medio de la intervención del curador, se les denomina prácticas curatoriales. En ellas se sistematiza, crea, teoriza, producen narrativas, gestiona, selecciona y en muchas de las ocasiones, legitiman las obras artísticas y acercan interpretaciones al espectador.

Esta idea pretende formalizar un ámbito especializado donde los protagonistas encuentren el contexto idóneo donde se desarrollen -como expresó Rancière en la cita de Hal Foster – los “agentes consientes de la transformación del mundo” (Foster, 2012. p. 5).

Esta profesión ha ido creciendo y recreando a su vez importantes cambios en la forma que se conciben las exhibiciones, y en especial, a los artistas y sus manifestaciones. Según podemos leer en la segunda página del Manual de Curaduría del Museo Nacional de Colombia, la curaduría contiene dos vertientes de desarrollo; la curaduría de los museos y la curaduría creativa.

La primera se refiere a la adquisición, estudio, preservación y exhibición de objetos de forma ordenada; este proceso implica coleccionar, catalogar, conservar y en especial la interpretación de dichos objetos. El ápice de estos procesos conlleva a un inequívoco método de investigación, organización, planeación y gestión.

Con respecto a la interpretación, el curador sostiene la especial tarea de ello, la figura curatorial proclama en la creación de narrativas: en temas para conceptualizar y desarrollar los discursos expositivos. Siguiendo esta línea, se encamina a vincular al público con el museo o el espacio expositivo en el caso de la curaduría creativa.

Cumplir concepciones encaminadas a este vínculo, incorpora la labor de ser un ente profesional tanto en actividades como objetivos, que van desde lo conceptual a lo funcional, así como conocer criterios técnicos para el manejo de obra, su protección y conservación.

Estas facultades le conciernen el criterio para manejar un enlace entre el museo y el artista, con el coleccionista o la institución que posea la obra que formarán parte del guion. Los sucesos que hasta aquí se han llevado a cabo pueden ser descritos ante un modelo uniforme y descriptivo, inevitable ante la exposición, ya que la pieza o la obra, se convierte en un objeto sujeto a interpretación o estudio y ante ello su proyección, exhibición o difusión.

Aun inmersos en la labor del curador en el museo, sobresale en todo momento un paradigma muy necesario en sus actividades: la exposición debe perseguir un fin didáctico para el público y sus estratos sociales e intelectuales. El fomento de su presentación se proyecta en su contextualización con respecto a las necesidades que requiere cada sector, disponiéndoles las herramientas necesarias para que sean una acción efectiva en relación con los demás objetos, cuya articulación, crea un discurso, es decir, crea una exposición.

Ante las vicisitudes que afrontan los discursos frente a la indiferencia ya mencionada, surgen las problemáticas metodológicas museísticas. En ese pensar concurren reflexiones de disciplinas de conocimiento ya no encerradas en fronteras tradicionales, dando paso a la acción trans, multi o interdisciplinar. Entender y ejercer la acción museística como un complejo ámbito de colección, archivo, regeneración, transmisión y estímulo para la participación e interpretación de conocimientos, según la naturaleza de sus colecciones, requiere niveles adicionales de operación, metodologías y explicación sobre el estado del conocimiento, así como análisis disciplinares de las ciencias sociales, necesarios para entender al museo como un ente social interactivo.

Elementos que avalan esta necesidad en los espacios de los museos, lo descubrimos con las prácticas curatoriales del giro educativo que evoca la

necesidad de componer al museo y las obras presentadas, a través de la nueva museología¹⁹, como un espacio didáctico en la que como usuarios y promotores se deba contemplar que el estímulo de los sentidos y la motivación, estén latentes ante lo que se pretende digerir y asimilar.

Entre los resultados más comunes y quizá implícitos en ciertos momentos es el de cuidar el lenguaje y hacer permisible que cada manifestación se presente con un lenguaje plural, desasir las falsas pretensiones, sin imponer o dejar cualquier sector de lado, mediante un uso adecuado de una comunicación correcta, que utilice herramientas y estrategias semánticas –con instrumentos verbales, icónicos y ambientales- que el visitante pueda advertir.

La comunicación correcta con estos elementos, permite según la nueva museología, darle las armas al curador para realizar su trabajo de manera inequívocamente solidaria y perceptiva con el espectador, todo esto le permite establecer un diálogo entre las partes involucradas del proceso artístico en el que reconocer estos elementos discursivos abre nuevos canales con el interlocutor ante el reconocimiento de la diversidad sin lenguajes academicistas ni elitistas cuando de uno fenómeno artístico se pretende trabajar, confrontar y relacionar.

El curador debe ofrecer distintas versiones del acontecimiento, diferentes interpretaciones del objeto, proceso, acontecimiento, entre otros; así como procurar también, distintos niveles -de acuerdo a la población objetivo-, en cuanto a cantidad de información, calidad y contenidos, mediante distintas estrategias comunicativas que pueden contener experiencias, informaciones, reconstrucciones, etc. “El curador debe estar siempre abierto para sorprender a fin de que lo inesperado puede ocurrir (...)”(Thea & Micchelli, 2009, p. 4); visiones axiomáticas de las políticas clásicas del siglo XX.

Un curador trabaja en su discurso, es decir su propuesta, cuya meta esencial es la de ir más allá de un punto de presentación, donde se busca brindar una reflexión y convencimiento ante lo que se propone, sin embargo y a pesar de ser

¹⁹ Establecido principalmente en las bases del ICOM.

concepciones creadas por un personaje en particular, éstas nuevas prácticas son totalmente características por considerar verdaderamente el trabajo colaborativo y en equipo constituido por el museógrafo y todo el conjunto involucrado en la muestra.

En una entrevista, el reconocido curador Okwui Enwezor hizo hincapié en la particularidad de contar con un equipo alrededor en la que no recayera el interés en una función de asesoramiento, sino que él pretendía

(...) un procesamiento mucho más involucrado en un laboratorio de ideas donde todo el mundo tenía la misma oportunidad de hablar, de introducir las ideas para abrir nuevas vías. Eso no significaba que no estábamos trabajando con un conjunto de proposiciones que se basaban las plataformas que anteriormente se desarrollaron, el contenido que entró en todas las plataformas era de colaboración”²⁰ (Thea & Micchelli, 2009. p. 54).

Solo los individuos, -en este caso los curadores y profesionistas del rubro- son los que disponen del código para entender el significado, por lo que hay que reconocer que los individuos externos no disponen de él de manera natural y es menester “descodificarlo” y ponerlo a merced de los demás y ser así captados, pero siempre manteniendo en mente los objetivos o recursos que cuente la institución.

La curaduría creativa, arriba indicada, pareciera desprenderse un poco de lo anterior dicho ya que ésta es en mayor medida adaptable a los sucesos cambiantes contemporáneos y la catálisis que ha fungido como un puente no sólo entre la población objetivo, sino como puente entre lo global y lo local en el sentido unificador e interpretativo.

²⁰ Traducción del autor.

Este modelo curatorial es definible a partir del discurso que concibe el curador con base en objetos creados por otros.

A través de esos objetos y de un espacio, llámese museo, galería o sala de exposición, los curadores representan, simbolizan o expresan una idea. Saben que ese es el lenguaje con el que se tienen que dirigir al público, aunque ese lenguaje no les pertenece, ha sido intentado por otro, llámese obrero, artista, arquitecto, artífice o artesano. El curador se apropia del objeto y del espacio y con ellos crea otras cosas relacionadas con el arte.(Museo Nacional de Colombia, n.d.)

Las tareas que presenta y las cuales no son pocas, siempre ante un nutrido grupo de soporte, nos demuestra que hay una correlación histórica, lógica y pragmática entre la configuración del arte contemporáneo y la reconfiguración de sus funciones, los significados y las implicaciones del trabajo curatorial, tal como lo conocemos en la actualidad. Y en ese sentido lo que llama la atención la evidencia de lo que se planteó en el inicio; en cuanto que las prácticas curatoriales modernas se establecieron a partir del surgimiento de la ruptura con la modernidad.

La consagración de la curaduría que incluye sus prácticas, se da con la explosión de las fronteras del arte y la visión de las creaciones fuera de la concepción occidental, para unificar cualquier expresión de cualesquier zona geográfica o giro con el mismo valor, separado de una visión de producto meramente artesanal.

En un abandono del término comisario como un simple cuidador y exhibidor de obras, la curaduría actual se pretende desarrollar en torno a los discursos estéticos que pongan en tela de juicio no sólo nuestras percepciones, sino el encaminar un recurso pedagógico que opere paradigmas dignos de suscitar en diversos ámbitos como la crítica y una inducción a la obra que quede seriamente

construido que quede apartado de la precariedad de textos vacíos, desahuciados y con formato de una opinión, que no es mala, pero únicamente es una referencia.

La curaduría se alza ante los impulsos cotidianos de la interpretación y exposición del arte contemporáneo ejerciendo tres diálogos concretos para realizar su labor: “(...) ser interlocutor (...) con las fuentes de producción creativa, (...) conocer la teoría y estar (...) preparado para elaborar un corpus teórico propio que apoye o matice sus propias hipótesis (...) e instituirse como el primer crítico de sus propuestas (...)” (D. L. T. Amerighi, 2014, p. 158)

Como disciplina que se ha estado formulando a merced de los cambios sociales, ésta mantiene una constante evolución dentro de sus formatos de presentación y particularmente en sus posibilidades discursivas.

En cuanto cómo las prácticas curatoriales se han formado un lugar dentro del mundo artístico, Mabel Llevat recuerda a Danto cuando sostenía que el principal elemento para definir el arte de hoy, era la curaduría. Así “(...) como los curadores de hoy se formaron en el espíritu de la alternatividad, los artistas emergentes tienen un artístico mucho más hospitalario que sus predecesores (...)” (Llevat Soy, 2011).

El trabajo del curador, en particular de arte contemporáneo, no corresponde únicamente a atender y presentar el discurso que contextualiza el lugar y la pieza, sino que como se ha dicho, tiene una labor de proponer debates, superar el sistema de expectativas y, en especial, tanto materializar como hacer tangible la idea del artista.

Sin embargo, esta tarea ha ido más allá y al averiguarlo, encontramos el hilo que une su trabajo realizado en la institución, con el mercado. El curador al ejercer esta tarea brinda valores a veces complacientes y saldadores de deudas a piezas que simplemente no aportan más que lo que le podría inventar el curador. La idea de que este personaje interfiere directamente no es nueva, pero los paradigmas que son cuestionables y sus consecuencias abren un campo de estudio social muy amplio sobre la interpretación de las “interpretaciones”. A pesar de ello, no

nos atrevemos a inferir en este texto que el curador es una figura malévola que mueve las piezas a su antojo, por el simple hecho de que seguramente, ya haya sucedido así.

2.1.1.1. Diferencias entre curator, comisario y curador

El curador ha salido del bajo perfil que tenía a principios del siglo pasado, gracias a la evolución de los lenguajes no sólo expositivos, sino también de las directrices impuestas por las obras contemporáneas, mucho en parte, al fenómeno de las ferias de arte y las exposiciones temporarias “las exposiciones han constituido uno de los instrumentos más importantes, sino el que más, de difusión del arte contemporáneo”(Guasch, 2000); dejando de ser así, un personaje meramente administrativo.

Aunque pareciese imputable una labor única, no hay que dejar de lado que la curaduría contemporánea proviene de lo originado a partir de la posmodernidad, por lo que, si queremos ser congruentes con esta postura, se tiene que dejar claro que la curaduría se encuentra a merced de los cambios que continúan cuestionando las convenciones de uso en su contexto de trabajo.

Cabe señalar que uno de estos cambios también se concentra con el avance tecnológico; mediante el uso de las herramientas electrónicas hace crecer la labor del curador a diversas latitudes y escenarios externos a las instituciones. La expedita posibilidad de uso y cercanía que ofrece con otros usuarios con una oportuna interacción, hace inevitable que las estrategias de gestión de las piezas tomen relevancia en su tarea de difusión y se adapten a los nuevos retos que se trazan en paralelo con el avance de la sociedad. Las prácticas curatoriales son entonces, una continua figura en evaluación, interpretación y evolución, que son llevadas a cabo por los curadores.

Esta misma labor es esgrimida por el *curator*, quien como se puede intuir, es el nombre del conocido curador en México y en gran parte de los países de habla

hispana, pero con su acepción en inglés, es decir, es la palabra en lengua anglosajona, utilizada con mayor medida internacionalmente.

A esta descripción, le podemos asociar la palabra *comisario* quien, en España, este personaje es el mismísimo curador o *curator*, pero conocido de manera distinta.

En cambio, el comisario en México es el personaje que viaja con la obra, la custodia, hace las hojas de registro, evaluación de condición y da el visto bueno de las condiciones de las piezas tanto del lugar de origen como del lugar final. Por otro lado, en España dicha figura que se describió anteriormente se le llama “correo”.

2.2 Perfiles del curador

Como disciplina profesional, y con diversas ramas tanto de conocimiento, como de individuos especializados, es inevitable, pero además de imprescindible, que el curador tenga los conocimientos necesarios para poder dialogar y hacer de su práctica, un ente completo. La curaduría a grandes rasgos, es sólo el pretexto para nombrar a los agentes que se encargan de este tema, sin embargo, las prácticas curatoriales van más allá de un conocimiento único, es decir, el curador también tiene perfiles, de acuerdo a sus intereses y conocimientos. Así como no puede existir curaduría sin exposición, tampoco pueden existir curadores sin perfil establecido.

A pesar de lo mencionado, podemos establecer que aun hoy en día el curador se desarrolla en un ambiente etéreo y cambiante como lo es el arte y le abre paso a la informalidad facilitando que casi cualquier individuo se convierta en curador simplemente autoproclamándose, y los improvisadores no vean la necesidad de un perfil.

En la actualidad y en lugares como nuestro país, el curador es un agente que se ha formado desde sus disciplinas o especialidades o incluso, que se ha formado en la praxis, ya que los programas de especialización como, por ejemplo, un posgrado, aún son prácticamente inexistente. Sólo para ser más específicos, hasta el 2020 dentro del sistema educativo mexicano, encontramos en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP) la “Licenciatura en Historia del Arte y Curaduría” y en Casa Lamm la “Maestría en Curaduría del Arte Contemporáneo”; esto sin contar los diplomados en esta materia que la UNAM y Casa Lamm, proveen.

Con esta premisa, entendemos pues, que el curador desarrolla sus contenidos a partir de conocimientos y especializaciones previas, en muchas de las ocasiones, con perfiles que se distinguen en la forma de creación y presentación de sus exposiciones. Finalmente, no todas las figuras de los curadores están estrictamente ligadas a un solo perfil ya que incluso llegan a compartir varios al mismo tiempo, sin embargo, cada uno de los curadores proviene o tiene una mayor preponderancia o inclusión en alguno de los siguientes perfiles: gestores, críticos, pedagogos y artistas.

2.2.1. Curador y gestor

Si vamos a hablar del curador cuyo perfil es el de un gestor, encontraremos dos cuestiones inevitables: la primera hace referencia a que si bien, todos los curadores pueden ser considerados gestores, no todos son artistas o pedagogos, como lo indican los otros perfiles, por ello, el perfil de gestor es el más común y universal. En mayor o menor medida, el curador gestiona y esto lo convierte en el perfil más común de todos.

En segundo, el gestor viene intrínsecamente relacionado con la gestión cultural y del cual, desarrolla desde su trinchera y hacia su quehacer, la labor de un gestor cultural.

La gestión implica todo el proceso en que se desprende de la representación de un ideal y proyectarlo a la sociedad. En ocasiones, el curador como figura independiente, tiene que abrir caminos mediante el uso de sus propios recursos técnicos para llevar a cabo diversos proyectos.

Es importante no confundir la labor de lo que podría ser un animador a un gestor; ambas tienen connotaciones dentro del ámbito cultural, pero el segundo es un término relativamente más nuevo que el primero. La gestión conlleva la tarea de difusión y administración, además de una intensa labor de “(...) planificar, programar, proyectar y producir diversas prácticas en torno a la diversidad de los recursos culturales.” (Yáñez Canal, 2018. p. 126). Pero no sólo ello, sino que conjuntar todo esto, se da con el fin de “(...) generar estrategias para desarrollar procesos que coadyuven a la transformación de una realidad en un determinado espacio (...)” (Yáñez Canal, 2018. p. 126). A final de cuentas, la gestión cultural apoya en “(...) encarar procesos y acciones que fortalezcan la promoción, así como la transformación y el desarrollo en un determinado contexto”. (Yáñez Canal, 2018. p. 126)

Siendo más rigurosos y generales, la gestión cultural abarca campos tan grandes como las mismas artes, ya que este campo es igual de grande -en miras de una adecuada o la más consensuada posible- que la significación de cultura. Ante esto podríamos aseverar que la curaduría, encontrado en un ámbito artístico-cultural, es una derivación de la gestión cultural. Pero a pesar de no ser tan similares en primera instancia, la labor y proceso del gestor cultural y curador-gestor es similar, pero con miras y objetivos un tanto distintos.

El curador como gestor responde a ser una figura que dicte las directrices que, junto con sus conocimientos, sirvan para darle marcha a diversas acciones en pro del contexto de diversos estratos los sociales, rurales o urbanos.

Cuando un curador cuenta con estas con estas características, el perfil lo conlleva a una participación activa en todos los medios, con todas las entidades y personas posibles, poniendo sobre la mesa la posibilidad de un acercamiento más íntimo con las partes, como lo tiene según Dickie el mismísimo artista:

Al crear arte un artista siempre está implicado con un público, dado que el objeto que crea es del tipo de los que se presentan a un público. La relación es, pues, la de crear un objeto de un tipo que es presentado. La presentación real del objeto creado, aun cuando sea pretendida por quien lo hace, no puede ser exigida, porque, como se señalaba antes, algunas obras de arte nunca son presentadas y algunas ni siquiera son pensadas por los que las hacen para la presentación ante un público.” (Dickie, 2005. p. 101)

Podemos entonces hacer uso de una analogía con lo anterior, para destacar al curador-gestor en el proceso de participación activa con el público para una presentación final y ser partícipes en el desarrollo humano.

El gestor ostenta la cualidad de diversificar sus labores gracias a su constante trabajo de planificar y organizar; esta multiplicidad de trabajos y la búsqueda de darle apertura a nuevos caminos para generar acciones que fortalezcan el tejido social por medio de la cultura, es en sí mismo, un acto de transformación e incidencia. De esto, podemos rescatar que dichas labores pueden ser un modelo para las adecuaciones del museo, a las nuevas expectativas y factores de modernización.

Sin profundizar más en este tema, se desea denotar que el gestor no sólo es un factor importante dentro de las prácticas curatoriales, sino que el colaborar con ellos, puede y es, un factor fundamental en la construcción de la modernización del arte y la cultura. Sin embargo, las transformaciones a las que el gestor podría crear al situarse en numerosos espacios y experiencias, en muchas ocasiones, son al margen de la institución. La experiencia del gestor permitiría en algunas

instituciones, que los museos -por ejemplo- ya no se hablen a sí mismos, vincularse, intervenir en la interculturalidad y hablarles a nuevos públicos. Simplemente responder la pregunta fundamental de los espacios museísticos y tener siempre en claro: ¿A quién van dirigidos los museos y sus exposiciones?

La reestructuración a la cual las instituciones debe de tener y que ha avanzado lentamente desde su fundación, ha llevado a la pérdida de su credibilidad y su imagen de defensor y acaparador de las exposiciones del arte, no sólo propiciaron que surgieran generaciones de críticos como ya lo vimos, sino que orilló a consensar las antiguas tareas administrativas con las nuevas discursivas, para realizar labores distintas y nuevas.



Ilustración 19. Gilles Lipovetsky. (Google, 2016)

En un contexto actual, la promoción de eventos de carácter cultural, implican en su mayoría la necesidad de la participación ciudadana; en el caso del comisariado, esta unión permite cohesionar a la sociedad con el artista y la obra, sin tapujos, exclusiones y censura por parte de intereses únicos. Gracias a la ruptura con

la modernidad ha surgido la necesidad de originar la participación y el uso de las libertades, que contengan un activo en el proceso de creación de nuevas ideas y espacios alternativos.

Las evidentes ventajas de ello, se presentan a la deriva cuando el acercamiento con la sociedad es mayor. Este no es un fenómeno particular del arte y la cultura, ya que los nuevos paradigmas de autoempleo y autoconciencia en diversos rubros laborales, evidencian lo atinado en comenzar a crear independencia en la sociedad. Ejemplo de esto lo podríamos citar directamente con un contexto distinto

pero que ha demostrado viabilidad de una forma muy similar: las llamadas candidaturas independientes o ciudadanas en las que la población cada vez le dirige más su mirada a ésta lozana experiencia y que pronto, generará resultados en diversos sectores ante un hartazgo generalizado, consecuencia de las pocas o inoportunas respuestas que las instituciones, en este caso políticas, rinden a su gobernados. Estas concepciones fruto de las sociedades democráticas avanzadas son, como les llama Lipovetsky en “La era del vacío” (2003), el proceso de personalización.

Gilles menciona además que de ninguna manera “el interés museográfico está en consonancia con la sensibilidad posmoderna en busca de identidad y comunicación”(Lipovetsky et al., 2003, p. 27); motivo por los cuales, la figura del curador-gestor está presente.

Entonces, la representación que un curador tiene no sólo ante un discurso al sistema de expectativas, sino también en la organización de todo un esquema de promoción dentro o fuera las instituciones, le brinda en contextos específicos el papel representacional de artistas y de exhibiciones.

En contextos muy locales, la figura del curador se requiere como un elemento que pueda ayudar frente a la inmovilidad y regionalismo de algunos grupos artísticos. La falta no de un gestor cultural, sino de un curador-gestor que los proyecte a mayores escalas, rompa las relaciones entre personas, las jerarquías pero que además trate un lenguaje que sea cercano a la sociedad con discursos nuevos, nos pone de manifiesto por qué existe esta figura y que, además, continuará en expansión.

Entender los cambios que se producen dentro del rubro del arte y sobre los que le atañen al curador, apunta a entender a este agente como un elemento subversivo, en constante evolución y en especial, con capacidades de adecuación al contexto que sea necesario.

Sin embargo, esta maleabilidad hace que peligrosamente el curador-gestor se pueda transformar en un elemento que fabrica un producto; ya que, en primer

lugar, impulsa cualquier motivo personal del artista, pero al final, éste termina condicionado a los factores que le imprime este agente. Realmente esto no conlleva un mayor problema, ya que su protagonismo se puede interrumpir para respetar los compromisos con los sujetos que están involucrados en dicho proceso y convertirse en sólo un vocero exterior.

Perán hace una más que acertada afirmación conforme al juego entre el arte contemporáneo y la vocación estricta del curador, los cuales les refiere con una actitud “chocante de obligar al espectador a que en cada ocasión tenga que refundar, replantear sus expectativas”(Arts Coming, 2013); situación que también sintetiza la necesidad de empatía con todas las esferas involucradas para el curador-gestor.

Los medios de trabajo a instancias locales, regularmente son manejadas por el mismo curador y el proceso de consolidación de su proyecto, contempla todas las pautas que una empresa cultural seguiría. Aunque el curador en su función de gestor es también asociado como mánager de un autor o inclusive, asesor de coleccionismo, la forma de trabajo enlazada más que nunca con las esferas que rodea su contexto, enfatiza el perfil de gestor; perfil que cualquier curador tendría que tener conocimiento de causa, aunque no labore en estas condiciones directamente.

Ante la pérdida de credibilidad de las instituciones y su imagen de defensor y oligárquica del arte, los modelos actuales promueven en su mayoría la necesidad de la participación ciudadana, que permite cohesionar a la sociedad con el artista y la obra, sin tapujos, exclusiones y censura por parte de intereses únicos.

2.2.2. Curador y crítico de arte

Según Baudrillard en “La transparencia del mal” (1991) las ideas de la trascendencia y de infinidad se han vuelto circulares, es decir, son un progreso cíclico derivado del proceso del mundo globalizado y virtual, que no le da más características al modo de vida que el de la especulación. En otras palabras, cuando este proceso pretende regresar, no encuentra su origen y todo sigue con el proceso de las vueltas; provocando una vida superficial.

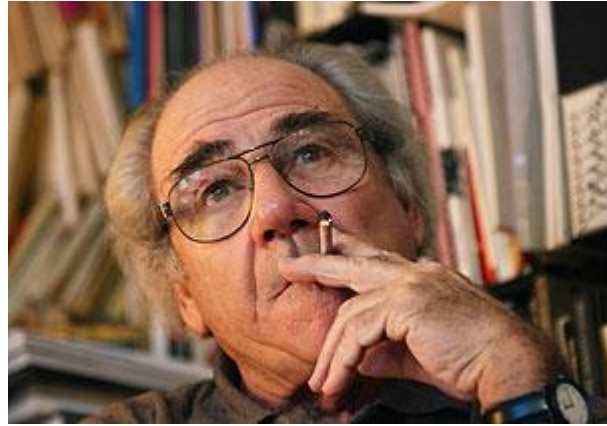


Ilustración 20. Jean Baudrillard. (*El Mundo*, 2007)

Las ideas ya no se sustentan, no nos sentimos apegados a ellas ni a las tradiciones y mucho menos, se intuye el fondo de las mismas. El pensamiento se queda a la deriva, perdido en el mundo de las ideas.

Continuando con esta lectura, el arte se introduce inevitablemente en este círculo, donde su validación está comenzando a tener demasiado peso en el mercado, dentro del mundo capitalista y globalizado del cual estamos inmersos y en donde ya ni la filosofía ni el propio arte se puede explicar a sí mismo. Todo ha ido perdido valor, incluyendo las ideas y las instituciones. Las únicas cosas que podían llamar nuestra atención son aquellas que tienen una relación con el dinero, el sexo y la especulación de la propia información.

El mercado y todo aquel sistema no tendrá trascendencia y quedará ahí, sin embargo, sólo la crítica le ha podido conceder una validación al arte en nuestras circunstancias. Es decir, para Baudrillard, la crítica es el bálsamo emancipatorio hacia la intrascendencia, hacia la revelación y su participación es básica en el proceso de las artes.

Sin embargo, Baudelaire no percibió un detalle y a este respecto Joan M. Minguet cita a Félix de Azúa, quien

(...) le recrimina (...) no haber priorizado la calidad de la obra de arte por encima de su actualidad y acaba por sentenciar: <todo lo alabado por la crítica es transitorio y carece del menor valor no actual y casi todo lo denigrado por la crítica tiene posibilidades de permanecer >” (Batllori, 2010)

Pero que enseguida Joan increpa y le responde a Azúa “Curioso razonamiento viniendo de un intelectual que ejercita su subjetividad —plenamente actual— con criterios radicales, como lo hacía Baudelaire, pongamos por caso” (Batllori, 2010).

La crítica es precisa y certera cuando se convierte en “(...) la actividad que perfila el tipo de mundo que *las ideas* (...) proponen, o el tipo de trabajo dentro del cual toman consistencia. Podemos pensar aquí en la idea Kantiana de la crítica. La crítica es una investigación de las condiciones de posibilidad.” (Rancière, 2010, p. 88)

El crítico-curador toma estos esfuerzos edificantes y se engancha al proceso de la renovación del mundo de las instituciones y el arte. Su objetivo principal es el de desarrollar formatos discursivos donde desmitifica los hechos contextuales y lo hace relevantes para la sociedad. Esto está relacionado con el deseo de tener un proceso democrático y los efectos emancipatorios, que se pueden crear a través de un enlace a los grupos activistas.

En el curador se encuentra el poder legitimador y en el contexto del arte contemporáneo, su guion es un creador de gustos. La importancia que puede radicar en este personaje, atenuó las funciones del crítico de arte tradicional y ante la facilidad que “tiene para imponer obras, nombres y técnicas, elegir un cuadro de tal museo o de tal colección privada, dar forma al catálogo, dialogar y negociar con

los sponsors (...)”(De Ortega, 2005); absorbió sin mayores complicaciones esta faena para sí mismo.

El número 55 de la revista *EXIT* contiene un extenso artículo llamado “Críticos y comisarios frente a la crisis” (2010). Una parte importante que se puede rescatar y se pone como evidencia, nos dice que el principal campo de acción de muchos curadores se encuentra entre la crítica y la investigación. Desde estos espacios se cuentan con privilegios, como el de ser las figuras que configuran la visión hacia cierta expresión artística y su fortaleza ante el mercado del arte.

Aunque esta situación ya la habíamos advertido a grosso modo, ¿es posible desde el punto de vista profesional, que la crítica sea viable y correcta si el curador mantiene una relación directa con los entes a cuestionar? Si bien tratar de descifrar primero qué es lo “correcto” desde el punto de vista profesional, es un problema que nos lleva a un laberinto lleno de subjetividades; la respuesta va más allá de consideraciones morales.

Pues bien, consideramos que es un tanto incoherente y peligroso, ya que la mezcla de empatías que se generan dentro de la fuente de trabajo y en especial los vínculos con la institución, conflictúan la situación. Podría ser de mayor conveniencia realizarse desde el exterior, pero como se dijo, la imposibilidad de ver la estructura hace difícil percibir los problemas reales. La idea aquí es que no hay ideales y que la suscripción de participar al margen de los lazos es un asunto para concretar y al cual se le debe apostar.

La crítica de arte es un juicio plenamente justificado, sustentado y apoyado sobre bases teóricas que pretenden darle valor a una obra o un conjunto de obras artísticas. Por tanto, la crítica es la emisión de un juicio, no una simple opinión; destacando dos piezas claves, el arte y los artistas. Pilar Parcerisas dice que el curador “se ha convertido en el alter ego del crítico de arte *ya que* aquel (...) ha

transformado la pasiva imagen del crítico de arte en un ser activo, *en una oscura complicidad* (...) al lado de los artistas”²¹ (Parcerisas, 2003, p. 132).

Estos dos conceptos han tenido diversos momentos en los que se juzgaban y revisaban; sin embargo, el artista es la figura más asediada en cada contexto y momento. Resulta necesario creer que, de cara a las interpretaciones de la contemporaneidad, la figura de la crítica, como figura de la retórica, subsista siempre inadaptada al comienzo de cada contexto artístico-cultural, pero necesaria a pesar del abandono que a veces desafía. Por ello, el curador-crítico forma parte de una pieza más del conjunto del sistema arte, y es que, si la crítica reduce su campo de juicios a las instituciones exclusivamente a personajes adscritas a lo artístico, su reflexión avecinará su ocaso.

De hecho, la presencia del curador no exclusivamente en su forma de crítico, sino en cualquier otra de sus prácticas, puso en cuestión la inquebrantable figura del artista como el individuo superior, único, de aquel personaje al que le era permisible actuar y declarar cuestiones que para el resto de la sociedad eran prohibidos. Sin duda alguna, “uno de los cambios sustanciales que se han producido en la crítica de arte es el poner en cuestión esa condición”.(Batllori, 2010)

En México, por ejemplo, la baja creación de crítica artística se hace evidente en comentarios, publicaciones e inclusive seminarios. Como respuesta a ello, en las últimas décadas se han estado creando escuelas y especialidades para atender ésta emergente necesidad de reforzar e impulsar la gestión, la crítica y la historia del arte.

Una de las posibles razones de esta carencia podría ser según Taiyana Pimentel, directora de la Sala de Arte Público, es que “(...) los críticos se han transformado en curadores, de ahí los textos trascendentales relativos al análisis de las prácticas estén asociados a las muestras” (SIERRA, 2015).

²¹ Traducción del autor.

Ciertamente las labores a las que la curaduría acude por medio de diversas prácticas, concibe la oportunidad de una basta interdisciplinariedad que se ve cada vez más necesitada de profesionalización de ciertos rubros, como lo sería la relación entre la curaduría y la crítica de arte, pues en repetidas ocasiones se visualiza sólo como “una especie de mero periodismo cultural”(Arts Coming, 2013). A menudo, la crítica descarta cuestiones como la mediación entre “producción artística, usuarios, espectadores” (ibíd.), así como “de qué forma se puede interseccionar la propia reflexión crítica con el ámbito de la formación o difusión” (Arts Coming, 2013) fuera de la retórica que habitualmente se usa.

La descripción que un texto de crítica tendría que ostentar a crear textos de discusión, con juicios profesionales, especializados y con referentes palpables del contexto que enfrenta; todo ello propuesto con ideas sustentadas e incluso, hasta contenido divertido que cobije la atención del lector y le brinde armas para que desarrolle una nueva percepción y no sólo se la regale.

Manejar estructuras claras, formales y adecuadas al rubro o contexto, precisa un reflejo de la profesionalización en la construcción de un diálogo con el tema adecuado para la sociedad contemporánea. Con ello podemos comenzar a abandonar la idea que Hal Foster presenta del crítico de hoy en día, que pertenece a un sector en peligro y que “muy a menudo son producto de corrientes ideológicas muy estrechas”(Guasch, 2007, p.63).

En palabras de Batllori, efectivamente el ejercicio del crítico implica tener “un acervo cultural aquilatado y un criterio estético firme, los cuáles le dotan de un gusto especial que aplica a los objetos sobre los que emite su opinión” (BATLLORI, 2010) Pero considera que está en crisis porque

(...) el concepto de arte ha cambiado, y cambia permanentemente. Y la figura del artista, también. Y, consecuentemente, el concepto de crítica de arte —la propia figura del crítico— debe igualmente ser reconsiderada. Por una parte, la crítica tradicional ha perdido foros de presencia, las relevantes secciones

que poseía en los periódicos se ha visto reducida de forma drástica (Batllori, 2010)

¿Quién nos puede aseverar esto? Sólo el tiempo dictamina, pero ante los síntomas, las escuelas y estudios especializados en este campo han salido a la defensa y buscan no sólo redacción de textos de calidad que cambien paradigmas, sino que también, y creo que lo más importante: reconocimiento laboral. Exactamente aquí se encuentra una respuesta a las crecientes transformaciones de los curadores-críticos, y no es que exista mayor campo de trabajo para el curador, sino que el abanico de posibilidades con los contactos y prestigio en las instituciones del arte y el mercado puede ser amplio.

2.2.3. Curador y pedagogo

A finales del siglo XVIII, gracias al enciclopedismo y a la necesidad constante del humano por clasificar el conocimiento, surge la creación formal de los museos. En un principio, su objetivo fue la acumulación de obras de arte y objetos curiosos. Con el tiempo, sus propósitos se han ido adaptando según las necesidades de la sociedad y las demandas de la formación de una identidad cultural.

Actualmente existe el Consejo Internacional de Museos (ICOM), el cual se encarga de la difusión y promoción de los mismos, así como de la investigación y actualización, brindando las bases teóricas y prácticas para su desenvolvimiento. Tras la 21ª Conferencia General llevada a cabo en Viena en 2007, se definen a los museos como " una institución no lucrativa, permanente, abierta al público, al servicio de la sociedad y su desarrollo. La cual adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el tangible e intangible patrimonio de la humanidad, persiguiendo propósitos de educación, estudio y esparcimiento."(UNESCO, 1985)

Hoy en día los museos compiten con diversos medios de comunicación y entretenimiento audiovisual como el internet, la televisión, el cine, los videojuegos, etc., haciendo que estos espacios parezcan obsoletos, elitistas y lejanos para una sociedad que experimenta nuevas formas de interrelacionarse. Además, el aprendizaje en los museos se pone en tela de juicio, así como su cercanía e identificación con el público; la necesidad de implementar efectivas estrategias resulta inminente. Es por ello que:

El acercamiento del museo a la comunidad debe arriesgarse, no tanto brindando información, difusión y conocimientos, sino dando al público un lugar privilegiado de producción en la muestra, en la selección, en la elaboración de discursos, ya sea en forma representativa, directa o indirecta. Incorporar las voces de los destinatarios de las exposiciones en la producción de las mismas, aumentando su participación y siendo referentes de un valor añadido de las políticas culturales democráticas. Existen colectivos invisibles –inmigrantes, culturas minoritarias, personas analfabetas funcionales...– que son sistemáticamente obviados en la difusión artística y cultural. Contar con sus voces supone que el arte empiece a ser significativo también para ellos. El arte puede accionar en pro de una transformación en sus realidades, colectivos e individualidades. (Torres, 2007, p.5)

Las problemáticas metodológicas museísticas piensan con análisis frescos, y entienden que el museo y la sociedad actual son entes complejos. En ese pensar concurren reflexiones de disciplinas de conocimiento ya no encerradas en fronteras tradicionales, dando paso a la acción multi e interdisciplinar. Entender y ejercer la museística como un complejo ámbito de colección, archivo, regeneración, transmisión y estímulo para la participación e interpretación de conocimientos, según la naturaleza de sus colecciones, requiere niveles adicionales de operación, metodologías y explicación sobre el estado del

conocimiento hoy, así como análisis disciplinares de las ciencias sociales, necesarios para entender al museo como un ente social interactivo.

Una interpretación adicional con potencialidad y alcance mayor se relaciona con Jean-Yves Veillard, historiador del arte, museólogo y especialista en patrimonio francés, europeo tradicional y moderno, quien define al museo en un interesante documento llamado “Museo. Arte moderno y contemporáneo” como “centro de interpretación y de reflexión sobre la sociedad contemporánea, función que no es una prolongación del papel que ha desempeñado respecto de las sociedades pasadas.”

Los museos intervienen en la búsqueda de maneras para construir soluciones, ayudados por estrategias de enseñanza, difusión y divulgación; así el museo permite que sus públicos lo utilicen para conocer los diferentes contextos que rodean al individuo, al museo y a los diferentes grupos que participan en la sociedad. Para ello, el museo permite a sus públicos a través del juego y experiencia interactiva el experimentar y descubrir su propuesta de difusión y acción, de una sociedad donde todos podemos participar y tener las mismas oportunidades para elegir la mejor forma de contribuir a la construcción humana donde el arte, la ciencia y la tecnología sean un pilar que posibilite la construcción de un espacio social democrático que respete la diversidad cultural y natural de nuestro mundo.

Dentro del museo el juego permite realizar una serie de acciones que proporcionan al público una serie de esquemas que en su totalidad forman una estructura de conocimiento, enriquecida y conformada por las experiencias previas que tuvo el visitante al museo. En esta situación es donde los profesionales del museo interactivo intervienen como gestores y promotores en la construcción de soluciones que permitan al público asimilar y construir propuestas a los conflictos que tenemos en nuestra sociedad; los cuales, pueden ser resueltos a través de las enseñanzas que proporciona jugar en el museo con elementos del arte, la ciencia y la tecnología, en el marco de una experiencia interactiva que permita experimentar y descubrir los diferentes contextos de dicha experiencia.

Estas instituciones “sufrieron” dichos cambios a raíz de los años 80’s. Es a partir de este momento, que se formuló con mayor fuerza la necesidad de incluir en los espacios un modelo de enseñanza y comprensión hacia con las piezas y el guion de la exposición.

Si bien, el trabajo del curador debe estar coordinado con especialistas de otras áreas, el modelo de crítico como pedagogo hace una fuerte aparición y crea su propio giro. Las evidencias más claras de esto las encontramos con los artículos que surgen en el año 2008 con la revista *e-flux*. La pionera en todo esto es Irit Rogoff con su artículo “Turning”. Rogoff aquí realiza un interesante análisis sobre si este giro es “una estrategia de lectura o un modelo interpretativo, otra sistema de exhibición”²² (Rogoff, 2008) o un nuevo proceso.

El proceso de formación de este giro respaldado en la Documenta X, demostró no sólo formar parte de un momento discursivo, sino que enseñó las características reales del espacio exhibidor como reflector de enseñanza. El equipo de curadores anteriores a esta edición, no habían contemplado las cualidades que este giro tenía y su relevancia costó algunos años más. Por primera vez, el giro educativo en las prácticas curatoriales rompía el esquema del espectador como un simple visitante y le orilló a ser partícipe del guion.

Lo primero que se realizó en el año de 1997 fue “descentralizar” la muestra expositiva, además, no sólo se pretendía darle mejor aspecto a la museografía, sino que se inauguraron los eventos conversacionales desplazando la experiencia contemplativa, por la experiencia estética. Dos puntos clave en el giro educativo son entender la educación como transmisor de conocimientos en actitud pasiva; y entenderla para la habilitación de mecanismos para la producción de subjetividades.

Un claro ejemplo aparte del de la Documenta X, fue la Documenta XII; cuyo tema central fue la educación. El equipo curatorial formado por Ulrich Schötter y

²² Traducción del autor

Carmen Mörsch organizaron todos los procesos educativos. Textualmente María Acaso del “Antimuseo” testimonia:

Desarrollaron un trabajo muy intenso cuando se hicieron cargo de una Documenta que iba precisamente sobre educación y hay dos libros muy interesantes al respecto. Hubo todo un proyecto de investigación y se dio mucho poder a los públicos. Y una de las cosas que hicieron fue contratar de forma no precaria un departamento de educación. Recuerdo una acción que es muy metafórica, pero es muy interesante, y es que daban caretas con la cara del comisario a toda la gente que entraba. (Ruiz-Rivas, 2015)

El curador aquí pone en juego las herramientas para que el espectador construya su propio orden de valores políticos, sociales, éticos y estéticos, es decir, que el sujeto construya su propia subjetividad. Justo dentro de la experiencia estética, es donde se dan estas herramientas y con ellas refundar nuestros valores para “rescatar” la pieza artística y gestionarla en un espacio abierto a todas las esferas que intervienen en el proceso de las prácticas curatoriales. La fuente de todo es justo la condición de presentar a las obras como dispositivos para el conocimiento a través de la pedagogía.

Sin embargo, el problema de esto es que el giro educativo sea utilizado, más que como una extensión, una escuela en si misma que tiene como misión principal, compensar lo que falta por aprender. Además, el querer unir las prácticas curatoriales con el sistema educativo previamente establecido en un museo complica las cosas más allá del equipo curatorial, pues al estar artistas involucrados en estas situaciones, es probable que éstos no tengan el bagaje suficiente en pedagogía y puedan tornar el guion en al algo antipedagógico.

Hasta aquí, detengámonos un poco y regresemos al tema del curador pedagogo o también como lo he llegado a ver que le llaman: curador educativo.

Dentro de la tesis de maestría de Nuria Sadurni Rodríguez, se expone que Luis Camnitzer “(...) introdujo por primera vez el término <Curaduría Pedagógica>” (Sadurni Rodríguez, 2013, p. 41) en el marco de la 6ª Bienal de arte de Mercosur en Brasil (2007). Según Sadurni, lo interesante de esta situación fue que se haya implementado estos ejercicios dentro de una bienal cuyo objetivo principal es la exclusivamente exhibir y competir y que además la transformó “en un instrumento dedicado a la transformación cultural” (Sadurni Rodríguez, 2013, p. 42). Camnitzer realizó algunas “propuestas educativas *que* tuvieron un fuerte impacto y generaron cambios significativos en la forma de concebir la relación de los públicos con el arte” (Sadurni Rodríguez, 2013, p. 41).

A partir de propuestas como esta, el sistema de las subsecuentes bienales Mercosur y diversos programas, comenzaron a adaptar modelos educativos y pedagógicos más frescos para enlazar la relación entre el espectador y la obra.

El proyecto educativo busca ser una disciplina separada de una visión sólo emancipadora; de hecho, la mayoría de los estudios que pretenden construir las prácticas curatoriales contemporáneas, van enfocados a este giro pretendiendo hacer funcionar este esquema en la actualidad. Pretendiendo edificar reflexiones sobre el sistema arte, con sus entes involucrados y activos para realizar propuestas deconstructivas, donde los conceptos educativos encajen dentro de la exhibición del arte y se adapten a cada contexto y cultura.

2.2.4. Curador y artista

Existe una muy estrecha relación en cuanto a las prácticas curatoriales y los agentes que conforman las instituciones. Esta cercanía es la que da el indicio hablar de este rubro, pues además de ser propositivos en el discurso curatorial son también con los espacios de exposición.

Ya lo dice una conocida frase de tradición popular: “Si quieres hacer algo bien, hazlo tú mismo”. Al respecto me refiero a los artistas en el papel del curador de

arte contemporáneo. A simple vista no se pueden notar más que ventajas, ya que por ser el artista el que presenta su propia obra y de primera mano, puede serle redituable para romper el sistema de expectativas que el espectador tiene, sin embargo, no todo es tan simple.

Los curadores llevan un proceso muy similar al de los artistas, éstos últimos deben crear sus propias estrategias para hacer perceptible su trabajo. La similitud de ambas tareas le da la facilidad de crear esta relación. El curador de arte contemporáneo, es una especie de experto en todo, pues al igual que la producción de una obra artística, implica pensar, ejecutar, escribir, reinterpretar, etcétera.

Cuando hablamos del artista, se pretende buscar cualquier clase de legitimación en sus actividades y encontrarlo en el papel del arte, es una de las características. Como hemos visto, la transformación que la pieza artística sufre con su inclusión en los estándares que la institución implanta, termina por formar parte de su núcleo y la radicalidad, que en su mayoría caracteriza al arte contemporáneo, ya no se presenta tan radical.

Sujetos a esta “pérdida” de valor, los artistas han buscado recuperar, hacer experimental y tangible los conceptos de los que provienen y que ellos mismos legitiman; en terminología economicista, sería interpretado como el mercado primario de los productos. Pero ante esto ya podemos desglosar y recordar un punto interesante y con el que se concluyó el apartado anterior: la falta de bagaje artístico o pedagógico.

Aunque lo anterior no es una tendencia ni regla y no necesariamente es común, también puede existir la posibilidad de que el artista-curador sea un arma de doble filo, ya que, si bien la promoción y construcción de conceptos puede ser totalmente explícita al provenir directamente de primera fuente, la autopromoción y el exceso de búsqueda de conceptos para adaptarlo a ciertas condiciones, así como el desconocimiento de teorías, tendencias o postulados, puede convertirse

en la parte menos favorable de este perfil. Esto sin contar que la complejidad de la obra podría de igual manera no estar al alcance del público.

En una referencia que realiza Amerighi sobre Pablo y Pedro de Llano Fanego, establece que la relación del crítico y los comisarios comienzan a perder sus fronteras cuando “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 epistemológicos”(D. L. T. Amerighi, 2014).

Con esta misma relación el curador comienza a disolver y esparcir su labor a otros contextos y la hace de artista. Monta y reemplaza el engranaje de las obras de acuerdo a sus necesidades y objetivos. De esta manera, la misma esencia de este sistema pareciera que promueve la tercera ley de Newton y facilita la misma reacción, pero a la inversa; es decir, el artista también hace de curador.

Las formas en las que el curador presenta diversas facetas de las obras, reinterpreta, dirige, exhibe y justifica su guion, es vista para algunos como una verdadera intervención artística; gracias a esto, le proporcionan un valor añadido que sería la figura, llamémosla por *implantación*, de un artista. Adoptar paradigmas de otras áreas es un efecto inevitable debido a la subjetividad y libertad de ejecución que el curador tiene, pero ello no significa que las facultades sean las más acertadas, ni que ello lo convierta en artista.

En un breve ejemplo que usaremos como analogía “Boris Groys y Nicolas Bourriaud proponen que en los procesos donde el artista trabaja con cargas culturales e históricas convierten a estos eventos en <lugares de producción> de la obra”(Iregui, 2009). De esta manera, el artista más que un productor se ha convertido en un *consumidor* y organiza la información, en este caso para su guion, en el contexto donde trabaja a su beneficio.

Otro ejemplo que no podría pasar de lado, es una exposición realizada en la Tate Liverpool en el año 2004 por el artista Mike Kelley llamada “The Uncanny” alusiva al concepto freudiano de que lo nuevo es siniestro. Esta exhibición fue una

actualización y reinterpretación de la que se presentó con el mismo título por primera vez en 1992 para Sonsbeek 93, en Arnhem (Searle, 2004).

Podemos destacar dos principales particularidades: a inicios de nuestro siglo, la prensa y el público británico se notó sorprendida ante la transmisión de las ideas y pensamiento del artista mediante sus obras transgresoras e incómodas, a pesar del tiempo que había transcurrido de su primera exhibición; el éxito que le provocó esta reelaboración en su primera exposición individual en el Reino Unido era ineludible. En segunda instancia y de la que nos basaremos un poco para la estructuración del siguiente punto, es que nos demuestra cómo en el clímax del desarrollo de las prácticas curatoriales de la década de los 90's, las fronteras entre el artista y el curador son cada vez más solubles y delgadas, son roles cambiados. Las cartas ya estaban puestas sobre la mesa desde antes de este ejemplo, pero el papel del curador y sus prácticas hacían eco de las construcciones de un nuevo lenguaje arrojado desde la posmodernidad.

En la actualidad y ante las circunstancias mayoritariamente precarias para exhibir sus obras, el artista se ha visto en la necesidad de emprender por sí mismo, obteniendo perfiles combinados como el de artista-curador-gestor. Estas habilidades se han ido consolidando ya que cada vez es más común encontrar productores que han obtenido educación en cuanto a la elaboración de dossier y curaduría, por lo que el postulado del *arma de doble filo* que se mostró más arriba, deberá de tener una brecha cada vez más cerrada y tener una mínima cantidad de ejemplos a futuro. El tiempo lo dirá.

2.3. Apuntes para la reflexión

Como lo hemos visto, el curador es una figura que ejerce influencia en el sistema del arte, provisto de un perfil y una profesionalización. Sin embargo, no se ha mencionado que, como tal, el sistema de las prácticas curatoriales no se restringe ni se sigue por métodos universales; es decir, si bien, existen ciertos elementos o

pautas a seguir para una curaduría bien lograda -como el llamado curador institucional (aquel que tiene normas y estructuras para crear curadurías en las instituciones, es decir, los museos)-, el curador depende directamente de las relaciones entre el objeto y el lenguaje y este es sumamente cambiante en el arte.

En un sentido estrictamente técnico y como lo deja ver el curador Cuauhtémoc Medina, la curaduría “no es una profesión, (...) sino una función que debe reinventarse cada vez que se le asume” (Medina, 2008) ligado precisamente, al continuo cambio en las labores que realiza un curador, en especial, aquellos que son independientes y que no solo ellos sino en general, combinan “de modo casuístico tareas, saberes y poderes que bajo la mentalidad modernista, debieran haber sido ejercidas por gremios independientes y especialistas «objetivos»” (ídem)

A partir de esto, presentamos dos formas de encontrar las prácticas del curador que contempla un cambio constante y una adaptabilidad singular: nos deja entrever que articular de una u otra forma las investigaciones y los textos conlleva una particularidad común: más allá de si considerar a la curaduría como una profesión estrictamente académica, no basta con autoproclamarse como curador, sino que se requiere tener un perfil en particular que permita concurrir en los cambios que las piezas artísticas ofrece al espectador. Por otro lado, su fácil maleabilidad, la pone a merced de acciones de intereses económicos, políticos, entre otros, impidiendo quizá que avance su profesionalización vista desde un punto estrictamente científico.

Considero indispensable reflexionar, en tanto saber encontrar si lo antes propuesto es una característica o sólo una visión y hasta qué punto la maleabilidad de los procesos curatoriales, en realidad no son profesionales. ¿Hasta qué punto los constantes cambios definen que sean o no sean profesionalizantes? En la presente tesis no se busca sólo mencionar a una figura como un ente mesiánico del arte, sino que se comprenda desde su construcción para darle valor a dichas actividades. A punto personal, considero que el sentido profesionalizante ha permitido que escale con el pasar de los años y se realicen

hoy en día, tratados sobre este tema, para contribuir, a su constante y verificativa profesionalización. La última palabra, queda en manos del lector.

CAPÍTULO

3

PRÁCTI
CAS
CURAT
ORIALES
DESDE
LA
PERIFER
IA.
ACERCA
MIENTO

Antes de abordar sobre el panorama de la curaduría fuera de la capital, cabe aclarar el sentido de este capítulo. Tradicionalmente, la capital de la República Mexicana ha sido la de mayor estudio e impulso en cuanto a las diversas prácticas artísticas nos referimos. Desde ahí, se toma como referencia para las prácticas en el resto del país. Esto no es gratuito, el desarrollo de grupos, expresiones y artistas, se ha estimulado ahí, gracias a la enorme oportunidad de desarrollo que se ha ido adaptando a las transformaciones de la sociedad, a nivel mundial; al ser la capital del país, esta recibe en mayor medida las nuevas adaptaciones.

Basado en un modelo neoliberal y colonizador, desde una visión geopolítica, las periferias son aquellos espacios marginados del desarrollo del centro, que se contrala desde el poder. En este punto más allá de un sistema político, las periferias las tomamos como estos centros que se han ido forjando a partir de la explosión del centro, el cual, por su punto estratégico y geográfico, tiene ventajas estructurales que influye en los alrededores, es decir, en las periferias.

Con este punto, podemos hacer mención de la actual Ciudad de México es considerada el centro, no sólo en cuestiones artísticas, sino en rubros económicos y sociales. Inevitablemente, este espacio geográfico ha desarrollado en mayor medida las transformaciones globales y las ha documentado, las cuales, a partir de su surgimiento en este lugar, ha ayudado a diseminar el conocimiento alrededor. La prueba de ello, es que el apareamiento de la curaduría se puede documentar a partir de las relaciones internas entre los especialistas del centro y algunas pruebas de ello, las encontramos en algunas referencias bibliográficas, enfocadas a la capital. Con esto, ¿cómo es que estas relaciones escalaron alrededor de la república, es decir, en la periferia? ¿Cómo es que llegaron a México?

3.1 Antecedentes de la curaduría en instituciones museísticas de México

Llegamos tarde. Con esta sentencia se puede dar comienzo a un capítulo que aborda los elementos y situaciones más conocidas, para el desarrollo curatorial en México. Se menciona *conocidas*, ya que hay que aclarar que la historia de la curaduría en México, se encuentra desperdigada en diversas fuentes, sin una línea completa que permita englobar varias fuentes en únicas y con procesos históricos pautados; de esta manera, lo que se presenta aquí, es un breve esfuerzo para dilucidar y presentar sólo una parte del desarrollo curatorial en nuestro país y del cual, se desprende, a parte de la develación de algunas pesquisas, la evidencia del enorme campo de investigación que éste tiene, que está listo para ser indagado y presentado más extensamente y que pueden hacerse paralelos a algunos esfuerzos que se han realizado respecto al arte contemporáneo de las últimas 3 décadas -como es el caso de Daniel Montero y su “Cubo de Rubik...”-.

Como se ha demostrado en páginas pasadas, la conceptualización de las prácticas curatoriales a través del relato historiográfico y filosófico, se configuraron principalmente por medio de la sistematización y teorización entorno de las nuevas corrientes artísticas y su necesidad de entender y representar la realidad, la sociedad y los nuevos productos artísticos y culturales. Se ha dicho que los preceptos que sistematizaron y representaron la necesidad de hacer construcciones, surgieron buena parte de ellas, dentro de teorías diseñadas desde la Escuela de Frankfurt y su inevitable fruto de la crítica institucional.

La necesidad de reevaluar y redefinir la realidad, se afrontó en la construcción de las prácticas curatoriales.

Habiendo mencionado que la curaduría en México tiene menos referencias históricas en México que en otras regiones como Europa o Estados Unidos, sí podemos denotar que el desarrollo del arte contemporáneo en México, se consagró y construyó paralelamente a la práctica curatorial, ya que como se sabe,

la separación del arte nacionalista mexicano, de la ruptura y el surgimiento de nuevas corrientes y expresiones artísticas, consolidó la necesidad de una nueva forma de concebir y presentar el arte. Por esto, las evidencias que se presentan a continuación son análogas al desarrollo del arte en México a partir de los años 80's. y de las cuales refieren en particular el desarrollo artístico en el país.

Bajo esta perspectiva, el desarrollo curatorial estuvo bajo el mismo ritmo de crecimiento que el arte, ya que la creación del segundo desencadena el segundo. En México se vivió “una gran resistencia” (Medina, 2017, p. 12) cuyo mayor emblema fue la pintura, pues “en el siglo XX fue el género de la identidad estatal y nacional mexicana, sea porque el terreno es el más comercial y, como ocurre en México, donde el mercado artístico es raquítico, las opciones no se amplían fácilmente” (Idem). Cuauhtémoc Medina, continúa con un acertado punto en el bajo ritmo del desarrollo artístico y apoyo del arte, durante la segunda parte del siglo XX:

(...) pero también ha sucedido así porque en México ha habido una historia de tropiezos en las vanguardias. La oficialización castró los rasgos más interesantes del muralismo. La intolerancia cultural de los años cincuenta y el deseo de obtener una modernidad aceptada, hizo que la llamada “Ruptura” haya sido más bien un tímido llamado de libertad sin que hubiera en él una definición estética radical (Medina, 2017, p. 12).

En cierta manera, la forma de operar del arte y de la presentación del mismo dentro de México y quizá en muchas otras latitudes, comenzó a traspasar una etapa de inestabilidad y una necesaria reestructuración, por lo que las instituciones o los personajes que involucraban dicha esfera, tuvieron que recurrir a solicitar y empaparse de ideales ajenos o externos en su mayoría a las instituciones, que habían operado bajo un servilismo del sistema neoliberal político mexicano.

Recordemos que, a nivel internacional, los años sesenta y setenta encaminaron la revolución del pensamiento tras el enorme fracaso de la modernidad y su inevitable quiebre con la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que habían pasado más de una veintena de años, el movimiento hippie, la Guerra Fría -sinónimo de confrontaciones internacionales-, y el repunte de las protestas ciudadanas a escalas internacionales son característicos de los años 60. Nace una contracultura, bastante representada por el arte, donde las normas se rompen y los estereotipos se difuminan. La música, la política, las drogas, el mercado, la educación y la sexualidad, se ve desde una nueva perspectiva.

Principalmente, estas décadas se enfrentan al momento álgido de la crítica y protesta contra la rigidez autoritaria del gobierno, la sociedad del consumo, el imperialismo y el capitalismo. Basta nombrar un hecho histórico que convulsionó al mundo entero y provocó que estas visiones, fueran adoptadas en México para cambiar para siempre el rumbo de la sociedad.

Conocido como mayo de 1968 o mayo francés, este suceso marcó una secuencia de protestas estudiantiles contra las políticas del gobierno, su autoritarismo y falta de empatía frente a la población, pero no frente a los asuntos internacionales, incluso también, a las mismas instituciones educativas. El movimiento estudiantil atrajo la atención de otros sectores como los obreros, sindicatos, entre otros, y juntos la huelga general en toda la historia de Francia, incluso algunas fuentes lo manifiestan como también, la más grande de historia occidental.

Ante el temor de una insurrección, el gobierno del presidente Charles de Gaulle, mandó a elecciones anticipadas y lograr una pacificación de la población mayoritariamente joven.

El hecho no quedó insoluto e influyó en otros países de Europa, América del Norte y América Latina.

En México, pasábamos por una grave crisis democrática y autoritaria derivada por un mismo partido político en el poder, con hegemonía absoluta. Dicho autoritarismo no daba paso, ni era permisible en el encuentro con la democracia,

la libertad de expresión, así como libertades civiles y políticas. Hablando en los términos sociales, México sufría de estas desigualdades, pero tampoco se excluía el arte y la cultura.

El privilegio hacia la pintura retiniana y la pintura legitimada por el gobierno a través de las exposiciones y la Escuela Mexicana de Pintura, fue duramente criticada en el primer manifiesto en contra por José Luis Cuevas, denominado “La cortina del nopal”. ¿Pero cómo es que llegó este hartazgo? ¿Es posible relacionar estos hechos con la consolidación de la curaduría en el centro del país?

3.1.1 México y el arte a principios del siglo XX

A inicios del siglo pasado, y hablando del eje cultural, México oscilaba entre las reivindicaciones del pasado prehispánico y la aceptación y adopción de los principales cánones que las vanguardias europeas anteponía al mundo occidental. Porfirio Díaz, apoyó la construcción y renovación de las ciudades a la usanza de las grandes metrópolis europeas. Engalanó el centro histórico de la Ciudad de México con edificios de enorme valor y belleza. Alzó, por ejemplo, el antiguo edificio de correos, con interiores ricamente adornados y fastuosamente decorado, además del ícono del periodo: el Palacio de Bellas Artes -tan sólo por mencionar algunos-.

Paralelamente a esto, los hallazgos, consolidación y restauración de los restos arqueológicos del pasado prehispánico y el impulso sobre el reencuentro con nuestro pasado para la celebración de los 100 años por la celebración del inicio de la lucha armada por la Independencia de México, construía una nueva mentalidad entre los artistas que buscaban adaptar al territorio, todo aquello que estaba surgiendo en Europa. Sin embargo, la lucha armada de la Revolución Mexicana detonó que la inestabilidad social y económica, no brindara mayor impulso a las artes y la cultura.

Durante el periodo posrevolucionario, la idea del mestizaje se cristalizó y se aceptó como discurso oficial, prueba de ello, fueron los artistas que surgieron de la academia como el aguascalentense Saturnino Herrán, quien construyó las bases para una nueva visión nacionalista y anhelante del pasado indígena. A palabras de Olivier Debroise, la etapa posrevolucionaria impulsó el llamado “Renacimiento Mexicano” (Debroise, 2018, p.18).



Ilustración 21. Olivier Debroise. *ELEM*, 2021

En 1916 a través del entonces presidente Venustiano Carranza, se negoció para que, por primera vez en esta época, se presentara una exposición de arte mexicano, en el nuevo centro de arte en el mundo: Nueva York. Este nuevo centro surgía con una fortaleza importante tras perder mucho prestigio los salones independientes de París, que, a final de cuentas, no resultaron ser tan independientes ya que llegaban a rechazar mucho de lo que las vanguardias europeas generaban.

Nueva York comenzó a albergar a Wall Street y se convirtió en el centro financiero del mundo.

El enorme desarrollo, incentivó a que gente de todas las latitudes, buscara oportunidades en esta ciudad y llegaran grandes olas de migrantes. La extensa combinación cultural de sus residentes y la acogida que tenían, inevitablemente ayudó a que esta ciudad se consolidara como una gran metrópoli, concediendo así, la enorme oportunidad de desarrollar y apoyar las nuevas expresiones artísticas.

Precisamente este auge impulsado por la modernidad y las vanguardias artísticas, no sólo repercutió como sabemos a nivel demográfico y económico, sino con respecto a lo que nos concierne, a la realización de nuevas formas de expresiones artísticas, así como a la forma que se presentaba e idealizaban dichas obras.

Recordemos que la fotografía llegó para cambiar mucho de la mentalidad de los artistas del siglo XIX, en el que representar la naturaleza y al ser humano, ya no era tarea de ellos, debido a que un objeto tecnológico revolucionó y cambió su forma de pensar la obras. Del mismo modo, el arte buscó la necesidad de adaptarse a los espacios y a los públicos que venían concibiendo desde los primeros esfuerzos de los museos en el siglo XVIII y su previo en los gabinetes de curiosidades. Así, esta forma de representación siguió permeando en el siglo XX, que como ya lo hemos visto, influyó en la creación de teorías tan importantes, como la del cubo blanco sobre los años 30.

Regresando al tema de México, con la misma consigna de adaptar el nuevo arte mexicano a aquella época contemporánea y la valorización de los nuevos talentos, el gobierno y algunos artistas comenzaron a buscar espacios para el arte en otras latitudes, que como dijimos arriba, en “1916 (...) se negoció una exposición de arte mexicano en Nueva York (...) que mostrara a los ojos extranjeros el reciente desarrollo cultural del país” (Debroise,2018, p. 19)

Sin embargo y a pesar de estos primeros esfuerzos, no fue posible darle continuidad a corto plazo debido a los momentos tan complicados por los que pasaba la política nacional, derivada de la Revolución Mexicana. Para 1915, Carranza fue nombrado presidente y hacia finales de 1919, tenía por convicción el dejar un país en manos de gobiernos civiles y no militares, para evitar que, en un futuro cercano, un conflicto armado se desatara de nueva cuenta. Este hecho, disgustó a Álvaro Obregón (quien había servido para Carranza como comandante y jefe de división del ejército constitucionalista)- ya que provenía del gremio militar-, por lo que desconoce su mandato a través del Plan de Agua Prieta y queda elegido como presidente. A pesar de esto, su lucha en contra de Carranza y su ascenso a la presidencia no es su único logro, sino que, a partir de su visión, es que se rodea de gente con suma relevancia y conforma un gabinete que ha trascendido con el tiempo, con gente como Alberto J. Pani, Adolfo de la Huerta, Plutarco Elías Calles, Pascual Ortiz Rubio y el inevitable José Vasconcelos.

3.1.2. La era Vasconcelista y el inicio del auge artístico



Ilustración 22. José Vasconcelos. (<https://www.fundacionunam.org.mx/rostros/jose-vasconcelos-y-la-unam/>)

Nombrar a Vasconcelos como rector de la UNAM y posteriormente primer secretario de Educación Pública, habla de la convicción que tuvo Obregón por reparar una nación fracturada a consecuencia de la Revolución Mexicana, confiado en que se realizara a través del humanismo y la educación.

Vasconcelos fue el principal promotor y fundador -por llamarlo así- del muralismo mexicano, ya que él ordenó que algunos edificios públicos, fueran adornados con grandes murales que denotaran el contexto histórico y cultural por el que atravesaba México. Para ellos, seleccionaba a jóvenes creadores que mostraban virtudes y soltura y en otras, se unía y sustentaba proyectos para algunos artistas consolidados como Diego Rivera, José Clemente Orozco y a un tanto más joven, David Alfaro Siqueiros.

Hacia finales de 1921, al tiempo que Vasconcelos asumía la secretaría, por medio de la Secretaría de Industria y Comercio, se restituye la idea de que se reconozca el potencial y desarrollo artístico y cultural de México. Para ello, contrataron a “Katherine Anne Porter, una periodista que había escrito sobre las luchas posrevolucionarias (...) para llevar a los Estados Unidos una exposición de arte

mexicano que mostrara a los ojos extranjeros el reciente desarrollo cultural del país” (Debroise, 2018, p. 19).

A partir de estos hechos, se considera necesario acotar que por las características con las que se realizaban estas exposiciones, surgen los primeros “curadores”. ¿A qué nos referimos con esto? Si bien, la palabra curador tiene una denominación mucho más reciente que lo que hasta el momento hemos suscitado, es importante encontrar similitudes entre estas acciones y la concepción moderna de curar una exposición, por lo que indudablemente, estos primeros esfuerzos abrieron, junto con otra parte teórica, la brecha para la instauración de la curaduría actual.

Las similitudes que podemos mencionar la encontramos en la investigación que realizaron, la selección de obras y la búsqueda de espacios.

Con ello, a Anne Porter, se le puede considerar -como lo menciona Debroise- como la primera “curadora” internacional de arte mexicano. Cabe señalar que la exposición dirigida por Anne Porter, era una muestra basada en la primera realizada de este tipo a manos de Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, personaje de suma relevancia para el arte en México al acuñar en su libro la palabra homónima “Las Artes Populares” y darles un valor estético



Ilustración 23. Katherine Anne Porter. (El Mundo, 2021)

agregado a las creaciones populares en México. Dicho e importante libro, este próximo 2021, cumplirá 100 años en que se publicó la primera recopilación del arte mexicano.

Ese mismo 1921 fue elegido para extender y promover la trascendencia de México fuera de sus fronteras, con motivo de la celebración de los 100 años de la consumación de la independencia. Además, este mismo año proyectó un

importante resurgimiento en el país, tan importante, que Aurelio de los Reyes en su libro “Cine y sociedad en México, 1896-1930” menciona que el año de 1921 es el año del Renacimiento mexicano.

Volviendo a lo antes mencionado, Porter marca un hito, ya que, a partir del éxito de la exposición en Estados Unidos, durante las siguientes décadas se comienza a querer promover cada vez más el arte mexicano. Grandes mentes estuvieron involucradas en estos quehaceres como Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Manuel Gamio, Diego Rivera, entre otros. Al principio, sólo se buscaba darles impulso a las artes populares junto con el arte prehispánico, derivado de los proyectos de restauración de los conjuntos arquitectónicos del pasado indígena, recién revalorados.

La presencia de las artes populares y la herencia prehispánica, a su vez fue utilizada como escalafón para también representar piezas del México moderno, representado en muchas de las ocasiones por los muralistas. En dichas exposiciones se presentaban piezas populares y equilibraban la muestra con obras del México contemporáneo, ya que los primeros objetos relacionados con el folklor y misterioso pasado prehispánico, convocaba a que los extranjeros vieran con mayor interés la tradicional cultura mexicana. Por ejemplo, la primera vez que se presentó la versión de Porter de la “Exposición de artes populares mexicanas” en Estados Unidos, según reporta Olivier Debroise en su libro “El arte de mostrar el arte mexicano” la exposición tuvo un enorme éxito en el año de 1922 y cita que el periódico “Los Ángeles Times” decía que tuvo un promedio de cuatro mil visitantes, en las dos semanas que estuvo exhibida. Así, aprovechando la curiosidad que despertaba el folklor mexicano, se exhibieron además de bellas piezas artesanales, también tuvo algunas piezas de arte moderno como “telas de Adolfo Best Maugard, Xavier Guerrero y Diego Rivera” (Debroise, 2018, p. 27).

Además, la influencia de pensadores extranjeros como Walter Pach, formalizaron las relaciones de personajes mexicanos con modernos mecenas y se pudieron crear vínculos para la exportación de arte mexicano moderno, en las cuales, el sentido de la *protocuraduría* va implícito, para los términos actuales.

Artistas como Orozco, Rivera, Siqueiros, Revueltas, Charlot, Atl, Nahui Olín, entre muchos otros, tuvieron la oportunidad de presentar sus obras en espacios importantes de Estados Unidos y Europa, permitiendo así, que tanto los y las artistas se proyectaran, también se fueran empapando de los ambientes más vanguardistas de las esferas artísticas de occidente. Indudablemente las labores de estos personajes, ayudaron a posicionar a México y su arte, en los más altos niveles. Ejemplo de ello fue la segunda exposición retrospectiva en la historia del MoMa en Nueva York, dedicada a Diego Rivera (solo después de la primera dedicada a Matisse), así como su amistad y posteriores trabajos para la familia Rockefeller, una de las más adineradas de la historia.

Con esto, no deseamos dejar atrás a Anita Brenner una importante periodista, antropóloga, historiadora y escritora -considerada la pionera del turismo cultural en México²³- nacida en Aguascalientes y cuyos textos, dieron continuidad a la trascendencia del arte mexicano fuera de sus límites. Brenner creó diversos escritos sobre los artistas más reconocidos de su época, o del contexto artístico, pero es bajo su “curaduría” que Brenner coordinó una exposición en el Art Center de Nueva York. Su influencia y extensos ensayos de investigación (motivo por el cual podemos considerarla como otro personaje que colaboró en la creación de la curaduría en México) aportando en el “proceso de canonización del arte mexicano moderno” (Debroise, 2018, p. 39).

Poco a poco las exposiciones de la “pintura académica decimonónica, (...) búsqueda de identidad nacional, (...) y las obras más tempranas de los que forjaron el <<renacimiento mexicano>> *fueron desterradas sistemáticamente*” (Ídem).

²³ A este respecto, en el año del 2019, se presentó una exposición dedicada a Anita Brenner en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de la Ciudad de México y precisamente se exploraba esta parte y su vocación hacia la promoción de arte mexicano, convirtiéndola en pionera del turismo cultural. Se puede consultar dicha muestra denominada “Anita Brenner. Luz de la Modernidad” en redes del MUNAL o notas periodísticas como la siguiente: <https://www.milenio.com/cultura/anita-brenner-precursora-turismo-cultural-mexico>

3.1.3 Fernando Gamboa y las nuevas relaciones entre museografía y curaduría.

Hacia los años 40, hace aparición uno de los principales personajes dentro de la escena del arte en México y en particular, de la exhibición de piezas de arte: Fernando Gamboa.



Ilustración 24. Fernando Gamboa.
(Mediateca INAH, 2021)

La muestra “20 siglos de arte mexicano” recababa piezas, como su nombre lo indica, de todos los periodos del arte en México. La selección de piezas de arte contemporáneo estaba a cargo de Miguel Covarrubias, acompañado de Gamboa. Esta exposición exhibida en el MoMa en primera instancia, colocó a México en el ojo y fue llevada a diversas partes de Europa, quizá y aparte del objetivo de llevar el arte mexicano a otras latitudes, dejaba entrever el apoyo implícito que México tenía hacia Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial (la exposición había sido patrocinada por Nelson Rockefeller).

A partir de los movimientos que realizó, así como las amistad que conoció durante su papel de comisario de la exposición antes mencionada, Gamboa comenzó a forjar su fama, así como un poder absoluto del arte mexicano y “durante más de cuatro décadas, en rector del gusto estético oficial en México, y de México para el mundo” (Debroise, 2018, p. 48) lo cual, “lo llevaría a dirigir las políticas culturales de México”. (Debroise, 2018, p. 48)

De esta manera, Gamboa comienza a crear e imaginar, un sistema museográfico nuevo y a su manera.

En 1950, Gamboa afianza su modelo “ganador” para presentar exposiciones en el extranjero, así como también su reputación gracias a los resultados arrojados en

la muestra de la Bienal de Venecia, al conseguirle el premio del 2º lugar a México, con una obra de Siqueiros; de esta forma “se consolida el mito de los "tres grandes" y el "cuarto disidente": Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo son la bandera del arte mexicano contemporáneo en el mundo” (Molina, sf). A partir de ello, Gamboa define a lo que Debroise le llama su “manifiesto curatorial”. Aunque a Gamboa no se le puede considerar como tal un curador bajo la lupa que propusimos desde un principio sino un *ad-curatoris*, o a lo que él siempre se refirió así mismo como museógrafo, es importante señalar que las acciones que realizaba (aun y cuando eran erráticas), en cuanto a la investigación, promoción, difusión y gestión del arte, son acciones que componen en la actualidad a las prácticas curatoriales. Con él, comenzamos a visualizar una nueva era en las exposiciones de arte en México y que derivó, inevitablemente, en asentar la curaduría en nuestro país.

Para los fines de esta investigación, se considera indispensable conocer este “manifiesto curatorial” que rigió hasta pasado los años 90 y seguramente aun hoy en día en espacios institucionales poco actualizados. Por esto, a continuación, se presenta una carta que Gamboa le envía al director del INBAL y la cual, ha sido extraída desde el libro “El arte de mostrar el arte mexicano” de Debroise:

Respecto a la exposición para París, he llegado a la conclusión de que debe integrarse en su parte contemporánea por un 70% de obras de los cuatro grandes pintores y sólo en 30% por las de los artistas de las siguientes generaciones, muy severamente seleccionados, y siempre que tengan un sentido del nuevo realismo que caracteriza a la de los maestros Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. En la misma proporción, es decir, en un 70% debe prepararse un lote técnicamente perfecto de reproducciones fotográficas de la pintura mural, por la que existe el más vivo interés (y la más absoluta ignorancia). De ser posible esta sala de reproducciones debe completarse con dos o tres murales transportables, preparados especialmente por Diego, Siqueiros y Tamayo. Como introducción a esta colección del arte actual, debe llevarse un lote sintético, pero excepcional, de arte prehispánico, con algunos

monolitos, pequeñas esculturas y algunas ampliaciones pictóricas de nuestra pintura precolombina, así como media docena de grandes y pequeñas fotografías de la arquitectura de aquel período, que le presten a la colección un fondo adecuado. Como parte de la introducción, un lote estupendo de arte popular; algunas muy contadas, pero mexicanísimas obras coloniales y fotografías de arquitectura barroca. Nada -excepto unos, los más vivos ejemplos de grabados de Posada- del siglo XIX, con una pequeña pero magnífica muestra, del grabado contemporáneo, que llama poderosamente la atención en Europa y que de haber traído a la bienal hubiera obtenido el 1er. premio internacional.

Quiero hacer un apartado y decir a usted que de acuerdo con la experiencia de la Bienal, calculo que la exposición para París habrá de constar en su preparación, montaje, transporte, seguros y publicidad entre medio millón y \$750,000 pesos. Creo que efectivamente la exposición debe hacerse en París exclusivamente, pero es de suma importancia formar una colección de los cuatro pintores, para una exposición especial de 60 obras, que viaje por todos los museos de Europa.

Tamayo, que está aquí, y que se ha portado muy bien, está completamente de acuerdo con la idea de que sean cuadros especialmente pintados por Rivera, Siqueiros y él, para que no haya la traba del tiempo y de los coleccionistas.

Las prácticas a las que Gamboa hacía uso iban más allá de sólo montar obras y tanto sus gestiones, como formas de exponer se convirtieron en el sello de Gamboa, como ya se dijo, por las siguientes cuatro décadas. Gamboa proponía un modelo de exhibición de “museo-espectáculo”, llamado así por Alfonso Soto en “Museografía moderna de México” (Soto Soria A., pp. 3-6, citado por Debrouse 2018). Esta forma de exhibición estaba basada en recursos teatrales para la exhibición de piezas, algunos de los muebles, basados en muebles de aparadores comerciales. Dentro de las salas recreaba ambientes, forraba vitrinas de terciopelo,

colocaba plantas entre las piezas, muros con colores brillantes, entre otros recursos.

La justificación que daba es que se basaba sobre recursos didácticos, pero la realidad es que Gamboa no era pedagogo y le confería caracteres más elevados a cualquier objeto que se le ocurriera presentar, en las que dichos objetos tomaban el papel de obra de arte, simplemente por el carácter de la escenografía y presentación realizada. A palabras de Debroise, este rango de arte se los confería a objetos que iban desde “artículos domésticos, artesanías varias, diseño industrial, etcétera)” (Debroise, 2018, p.57) donde los objetos solo los disponían para validar su forma de montaje (a esta altura se dice en plural “disponían” ya que Gamboa instruyó a sus discípulos con las mismas consignas entre los que destacan Emeterio y Jorge Guadarrama, así como Alfonso Soto Soria).

Los recursos que Gamboa utilizaba en las prácticas museográficas son fuente y estructura de la conformación de algunos aspectos de la curaduría contemporánea, en tanto que dicha palabra aún no se popularizaba ni profesionalizaba durante esa segunda parte del siglo pasado. Por ello y fuera del contexto internacional, internamente, la curaduría surgió como un proceso inevitable de la museografía, pero también promovida por jóvenes que respondían al contexto social del cual vivían. Estos contextos son los que se mencionaron ya y que fueron los más reaccionarios del periodo de la posguerra: las huelgas, la cultura hippie, el surgimiento de grupos, y la consolidación de nuevos artistas separados en primera instancia, del rígido institucionalismo marcado por dependencias de ese entonces como el INBA.



Ilustración 25. José Luis Cuevas, creador del manifiesto “La cortina del nopal”. (New York Times, 2021)

El primer movimiento crítico a dichas políticas las encontramos en el surgimiento de una nueva generación de artistas llamada de “La Ruptura”.

“La cortina del nopal” fue el manifiesto que escribía un joven José Luis Cuevas en la que declaraba posteriormente en su autobiografía: “ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”. De hecho y con conocimiento de su importancia, el mismo Gamboa organizó una exposición para el Pabellón Mexicano de la Feria Internacional en Osaka, Japón durante el año de 1970. Para ello, les pidió a los principales pintores de la ruptura que crearan obras de gran formato y con sus características formas abstractas. Para dicho momento participaron 11 artistas entre los que destacan Felguérez, Carrillo, Aceves Navarro, Von Gunten, Coen, Nissen, entre otros.

Sin embargo, este no fue el momento álgido para la constitución de las prácticas curatoriales mexicanas, ya que el surgimiento de los Grupos y colectivos desde la Ciudad de México, promovió a que las ideas, piezas y teorías que se estaban constituyendo a nivel mundial (la conciencia de la posmodernidad, la cultura pop, la crítica institucional, por mencionar algunas de las que ya hemos hablado extensamente) se cristalizaran en la cultura mexicana. La idea de las construcciones históricas y nacionalistas no empataba con las nuevas prácticas no tradicionales, buscando alternativas a sus prácticas artísticas.

3.2 Los Grupos y la independencia. Claves para el desarrollo de la curaduría en México.

En el catálogo de la insigne exposición de arte llamada “La era de la discrepancia” (página 19), se señala que los “(...) artistas empezaron a operar desde fines de los años ochenta, y fueron invitados a trabajar fuera de México sin la precondition otrora inevitable de una visibilidad local y la bendición de las autoridades culturales del país”.

De la versión de esta nueva oleada de independientes desatacan nombres como el de Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Felipe Ehrenberg, Arnulfo Aquino, Víctor Muñoz, los hermanos Cristeto Patiño, Rebeca Hidalgo, entre muchos otros más; pero no fue hasta el evento que marcó esta etapa de la historia del arte en México, que la efervescencia de los Grupos estalló y con ellos, la necesidad de teorizar y crear de formas no convencionales, pilar para diversas cuestiones del arte, pero en particular, para la consolidación de las prácticas curatoriales en nuestro país.

El hecho del que hacemos referencia es la X Bienal de Jóvenes de París, en el año de 1977. Escobedo fue seleccionada para organizar la representación de México y junto con un grupo de intelectuales, decidió invitar a grupos y no a personas individuales. Este suceso marcó revuelo ya que el contenido que tocaban los cuatro grupos que invitó (TAI, Proceso Pentágono, Tetraedro y Suma) era en esencia de protesta y críticas directas al régimen, acaparando las miradas con contenidos sociales. Como era de esperarse, Felipe Ehrenberg conmocionó y propulsó la polémica al presentar una protesta en contra del curador de la muestra latinoamericana quien acusaba de pertenecer al régimen de la dictadura militar en Uruguay.

El atrevimiento y en particular la posición en la que dejaron a México por su arrojo a romper tradicionalismo, influyó de sobremanera a los jóvenes creadores, muchos de ellos considerados rebeldes, al no sentirse representados y ni con los espacios y herramientas que sus necesidades artísticas requerían. Así surgieron gran cantidad de Grupos artísticos, desarrollando nuevos lenguajes, soportes, materiales, lugares de exhibición y experimentación. Con el proceso de la crítica institucional que permeaba el pensamiento de estos jóvenes, podemos encontrar que justo a través de esto, la primera generación de estos críticos (como ya se dijo, la primera generación justo estaba formada por los artistas) se hizo presente y tuvo resonancia en sus prácticas.

Se cuestionaban los modelos convencionales ya heredados y todos los Grupos compartieron el carácter de crítica tanto al arte como al sistema político, en

diferentes niveles con enfoques sociales, con los cuales, la estructura del arte contemporáneo en nuestro país, se hizo presente.

Los Grupos tuvieron una enorme relevancia en la construcción de la esfera artística contemporánea en México y sin duda, la dispersión de sus involucrados hacia las periferias, fue la encargada de desperdigar aquellas concepciones y descentralizarlas, aunque sea a menor escala. Sin embargo y a pesar de la relevancia que conllevaron dichos grupos, optamos por no darle cauce a la descripción y presentación de cada uno de ellos, ya que, hasta aquí, hemos visto que la conformación de estos colectivos, propició la consolidación de la curaduría y no, un grupo o individuo en particular. A pesar de ello, no dejaremos de lado mencionar a algunos de ellos, y de los cuales, podemos encontrar descripciones de los mismos en referencias bibliográficas creadas por Alberto Híjar, Cristina Híjar y con mayor soltura en textos de Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse en “La era de la discrepancia” o en “El cubo de Rubik” de Daniel Montero.

Gran parte de estos nuevos grupos, con una consolidación más extensa, se vieron aparecer sobre los años 90, con la llegada de artistas de otras partes del mundo. Este hecho provocó, por un lado, una competencia que se centraba en el debate sobre su pertenencia e influencia, y en otros, un rico intercambio de perspectivas. En “La era de la discrepancia”, Debrouse menciona que estos jóvenes productores era una

(...) nueva generación de mexicanos que, hartos de la situación imperante y enojados con las formas artísticas “consagradas”, buscaban otras fórmulas y, además, ya habían comenzado a meter mano en los modos de difusión de sus obras, en la teorización e, inclusive, en la educación, sin pedirle permiso a nadie y sin que les importaran “las políticas culturales” del Estado (...) [que] precedieron a procesos de institucionalización desatados desde la misma – dogmática– “independencia” de los agentes (artistas, críticos, curadores y promotores que buscaban inscribir sus prácticas en un mainstream informal sin límites precisos). (BARAJAS, *et al.* ,2014, p. 330)

Durante la investigación de esta tesis, se entrevistó a Pilar García, José Manuel Springer y Cuauhtémoc Medina para discutir entorno a la consolidación de la curaduría en México. Sus relatos provienen desde la experiencia y complementan a lo que Debroise ha expuesto en cuanto al surgimiento de las prácticas curatoriales en México. La fórmula es la misma, la curaduría surge de intelectuales de la esfera independiente y de perfiles enfocados a la producción e investigación. A palabras de Debroise, y hasta donde él pudo rastrear, la primera persona que utilizó la palabra curador en México, fue la crítica de arte de origen argentino Raquel Tíbol, dentro de una de sus reseñas en el diario “Excelsior” del 15 de Julio de 1973, llamado “El Museo de Arte Moderno de México cede la palabra, una vez más, al Museo de Arte de NY”.

A mediados de los años ochenta muchos grupos comenzaron a disolverse por diversas cuestiones políticas e internas respecto a la disolución de ideas y la migración de, en algunos casos, los artistas, entre otros factores. En esta generalizada disolución surge María Guerra, quien a palabras de Debroise (2018), es quizá la primera curadora independiente en México. No es de sorprender esta aseveración, ya que ella se había formado en Europa dentro del ámbito de la historia del arte e ineludiblemente con las corrientes teóricas que surgen en aquella latitud, las cuales, ya se trataron en la primera parte de esta investigación.

Como también ya se mencionó, las nuevas propuestas artísticas no tuvieron cabida en las corrientes culturales de las instituciones, por lo que entre los artistas que continuaban en México y los que regresaban tras haber emigrado y preparado fuera de México, ahora se inició una nueva necesidad de la creación de espacios independientes. Estos espacios y con la necesidad de entender y hacer entender sus piezas, crearon el semillero perfecto para los nuevos curadores.

Ejemplos de estos espacios también son muchos, pero al igual que como se dijo con los grupos, para efectos prácticos de esta investigación, no llevaremos a cabo

una descripción detallada de cada uno de ellos -a pesar de su enorme importancia- pues la realidad es que los personajes que de ahí surgen y concretan las prácticas curatoriales, son el objetivo principal de esta sección, la cual, son los antecedentes de la curaduría en México y sus personajes.

Delimitando esto, y conociendo los espacios independientes- como Mel's Café, La Agencia, Salón des Aztecas, Taller de los Viernes, La Quiñonera; y un poco más tarde, La Panadería, Temístocles 44, etcétera, y el relevante para esta clase de investigaciones a Curare- es posible señalar que no solo la consolidación de las prácticas curatoriales se hizo presente, sino también la proyección del arte contemporáneo fue evidente-. Referente a esto, José Manuel Springer señaló en una entrevista que le realicé el 30 de noviembre del 2018 y que está incluida en los anexos de esta tesis, que “en esos años surgieron espacios independientes porque había una demanda de nuevos creadores que buscaban cómo insertar su producción dentro de la línea del mercado y curiosamente, uno de los aspectos que más importaba era el de la legitimación; o sea quién te puede dar a ti el título de artista profesional.”

Estos espacios han sido llamados de diversas maneras por algunos autores, por ejemplo, Montero les llama en su libro “El cubo de Rubik” “espacios alternativos”, Mónica Meyer “galerías abiertas” y Springer “espacios abiertos”, sin embargo, esto no limita a saber que, gracias al surgimiento de esta independencia espacial, la curaduría logró consolidarse. Si se desea hondar a profundidad y tener un acercamiento expedito y de fácil acceso a la historia de estos espacios y colectivos que se reformularon a finales de los 80's y principios de los años 90, se puede consultar “El cubo de Rubik” de Daniel Montero y de nueva cuenta, el catálogo de la exposición “La era de la discrepancia”. (Este último se encuentra en línea).

De aquellos jóvenes artistas e investigadores surgieron muchos de los curadores consolidados de la actualidad. Guillermo Santamarina, por ejemplo, es también unos de los primeros curadores de arte en el país; pero también Helen Escobedo, Olivier Debrouse, José Manuel Springer, Pilar García, Fausto Ramírez, Renato

González Mello, Santiago Espinoza de los Montero, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Rubén Bautista y Cuauhtémoc Medina, tan sólo por hacer una pequeña mención.

Aquellos personajes que no eran artistas y no fungían el papel de artistas-curadores, provenían de las áreas de investigación, principalmente de historia del arte, egresados de la UNAM, quienes ya tenían experiencia en escribir textos o reseñas y se les presentó la oportunidad, por ejemplo, por parte de Graciela de la Torre para que organizaran exposiciones en el MUNAL a finales de los 80. Por otro lado, los mismos artistas que traían consigo la idea de las corrientes europeas y estadounidenses, comenzaron a aplicar la idea de curador en dichos espacios.

Como se ha dicho, estas ideas convergían en torno a la exploración de metodologías revolucionarias, que se enmarcaban en una escena *alternativa* y que no tenía cabida en los museos o instituciones ligadas a ellos, es decir, exploraban fuera del discurso institucionalista.

A principio de los años noventa, estas nuevas propuestas, encontraron un espacio dentro de la institución: El museo “Ex Teresa: Arte Alternativo”.

Eloy Tarcisio, planteó la idea para que se creara un museo dirigido por artistas, pero que estuviera subsidiado por el Estado, permitiendo que la experimentación fuera más independiente, y, además, se le dieran nuevas perspectivas; esto contribuyó a que se formara la primera colaboración y apoyo por parte del gobierno, hacia una escena que estaba teniendo efervescencia en espacios autónomos y “(...) fuera de sus lineamientos de exhibición tradicionales” (Montero, 2013, p. 157).

Previo a 1992, año en que se fundó el Ex Teresa, ya existían el Museo de Arte Moderno y el Museo Carrillo Gil, que fungían como contenedores de exposiciones de arte contemporáneo y que tenían estrecha colaboración entre estas instituciones. Sin embargo, lo importante para nuestro objeto de estudio no está en señalar que el Carrillo Gil, fue el primer museo totalmente dedicado al arte contemporáneo en el país, sino que las reestructuraciones y adecuaciones que

hicieron sus directoras Teresa del Conde (1990 al 2000) y Silvia Pandolfi (1984 a 1997) respectivamente, dominaron un nuevo panorama en la profesionalización de esquemas que habían surgido o desarrollado, sobre todo, en la escena independiente. Uno de ellos, la curaduría.

En el caso de Pandolfi, dentro del Museo de Arte Carrillo Gil,

(...) lo primero que hizo fue acondicionar el lugar, (...) luego creó un equipo de con intereses múltiples, todos jóvenes, que permitieron activar la discusión en diferentes direcciones. De hecho, el Carrillo Gil fue el primer museo con un equipo de curadores que desempeñaban papeles críticos frente a lo que se exhibía (Montero, 2013, p. 158)

Y Teresa del Conde, "(...) después de casi 10 años de inestabilidad, el MAM logró una constancia administrativa" (Montero, 2013, p. 158).

Hacia 1997, los cambios que se gestaban a partir del ejemplo del Ex Teresa en incorporar a algunos artistas lograron "(...) activar programas que no se habían visto en ninguna parte del país (...) Osvaldo Sánchez en la dirección del MACG logró generar una pequeña *escuela de curadores* con quienes trabajó hasta el año 2000" (Montero, 2013, p. 159) impulsando así, al ámbito curatorial en el contexto museístico y dispersándose cada vez más.

También, surgió otro grupo de personajes que derivaban de la escena crítica, consolidando también, el nuevo sector de curadores. El realizar crítica en los diarios y publicaciones en diversos suplementos, construía la habilidad de la escritura y la investigación, por lo que, al enfrentarse a la curaduría, estas habilidades les ayudaron en demasía a estructurar las exposiciones. Cabe señalar que Daniel Montero también hace un señalamiento y relaciona directamente la casi extinción de la crítica con el nacimiento de la curaduría, cuyo tiempo coincide entre 1985 a 2007, donde a sus palabras, tuvo un cambio significativo.

Esta modificación se debió a que los críticos no sabían

(...) cómo criticar unas obras que no se acostumbraban a mostrar en ese museo, o, (...) cómo hacer una crítica de unas obras que, en general, pocas personas estaban acostumbradas a ver [y aquí hay que incluir al público general y al especializado]. Unas obras cuya referencia más cercana eran los grupos de los años setenta, pero que en esa época (1995) no se habían valorado ni mucho menos criticado de manera coherente o seria (teorizado, e incluso historiado) [*siendo*] (...) un reto complejo de asumir, porque había pocas referencias internacionales, no había bibliografía y la educación artística se limitaba básicamente a la enseñanza (Montero, 2013, pp. 161-162)

Concluyendo que la curaduría ayudó en cierta manera a construir la respuesta a lo que la crítica planteaba con respecto a “(...) qué son esas *prácticas contemporáneas* que paulatinamente se fueron exhibiendo en los museos (...)” (Montero, 2013, p.163).

El continuo contacto con las prácticas curatoriales, hizo que incluso algunos se alejaran un poco de la producción de obras y se enfocara a la creación de exposiciones. El caso de Santamarina, uno de los pioneros en la curaduría, fue ejemplo de esta situación. Así, encontramos que los primeros curadores provenían de diversos orígenes y de los cuales, ayudó a consolidar un sector desde diversas disciplinas.

¿Y qué diferencias tenía el trabajo que comenzó a realizar -por ejemplo- Santamarina sobre los años 80, con las prácticas que se venían llevando a cabo y que no eran consideradas curaduría? Esta pregunta es muy pertinente y quizá el punto álgido para reconocer la construcción de la curaduría en México.



Ilustración 26. De izquierda a derecha: Carlos Aguirre, Pilar García y Yolanda Hernández. Fotografía del autor.

El artista Carlos Aguirre, uno de los inevitables al hablar de arte contemporáneo en México, me dijo durante la entrevista que le realicé a Pilar García el 3 de febrero del 2019, que antes de que la idea del curador se asentara, las exposiciones las organizaban en torno a criterios técnicos, más

que teóricos o discursivos. Por ejemplo, a él a finales de los 70, Gamboa le pidió en el MAM que les realizara y presentara sus piezas respecto al tamaño de las mismas y al tamaño de las salas. Recordó que le llamó mucho la atención que no le pidieran un número redondeado de obras, sino que, basados en los criterios de las medidas de salas, le pidieron que les presentara 38 ó 42 piezas. A partir de ello, él hizo las series y una vez concluidas, el museo se dedicó a colocarlas. Así, los espacios institucionales compartieron criterios similares para la exhibición de arte. En pocas palabras, no se metían ni armaban un discurso.

Los “discursos” más elaborados y más recurrentes eran las retrospectivas o las de orden cronológico, con el único fin de plantar las piezas y mostrarlas con este carácter. En las curadurías actuales se arma todo un discurso y concepto de la exposición a través de un hilo conductor, denotando las características explícitas o conceptuales de las obras, para llegar al concepto que se quiere desarrollar en la muestra.

En otro ejemplo sobre el proceso antes de la curaduría y posterior al conocimiento de ésta, nos lo postula Springer en la entrevista antes mencionada:

Yo creo que una de las primeras o uno de los primeros curadores que se dedicó hacerlo de manera organizada y demás fue Guillermo Santamarina, precisamente, en una curaduría que hizo en el convento del Desierto de los Leones, que tiene un nombre en específico, y esa fue la primera noticia que yo tuve, de que lo que se estaba viendo en las salas, había sido previamente inducido, seleccionado, arbitrado por esta persona; que eso era lo que implicaba la curaduría.

En primer lugar, tienes que tener una nómina de artistas que tú conoces su trabajo; en segundo lugar, tendrías que haber tenido una serie de reuniones donde decías el tema de la curaduría -en este caso era la obra de Josep Boys el alemán-, la instalación de las piezas, distribuir en un espacio que es un convento que tiene muchas celdas, y entonces proponiendo un recorrido para poder seguir el discurso curatorial. Esa fue de los primeros intentos bastante bien logrados de Guillermo.

Miguel Ángel: ¿Y antes de eso cómo se hacían, (...)?

José Manuel Springer: Los espacios que llamaban alternativos, se le pedía a alguien que trajera un grupo de artistas que consideraba valioso su trabajo, entonces lo que había era no una selección curatorial, sino una selección de artistas por precedente de edad, experiencias, premios recibidos. Entonces si yo conocía a cuatro, cinco artistas, decía: No pues aquí Miguel Ángel fue premio Nacional de Arte Joven en Aguascalientes y Claudia pues tiene en su haber una mención honorífica en el Premio Nacional de Dibujo en Guanajuato. Entonces, esos cuates míos ya tenían una validación, entonces yo los llevo, pero a la mejor había otro que se llama Juan Pérez, que estaba haciendo obra con perros muertos, y entonces la gente decía: como hay perros muertos, bueno, entonces por el tema o por la propuesta tan atípica se hacían de un nicho. Eso fue el caso, por ejemplo, del grupo en el que empezó Teresa Margolles que se llamaba SEMEFO y que se presentaba en “La Quiñonera” que lo presentaban también (...)

Además de lo descrito arriba, Springer nos señala una característica que hizo que la figura del curador fuera tomada como relevante y ayudara a que no sólo se viera como un ente de origen anglosajón y excluido de la periferia:

(...) lo que hacían era muy aislado y entre más aislados y tú ingresabas a ese campo, pertenencias como una banda de gente iluminada, vanguardista, bohemia y lo que sea, estos esos criterios como muy adolescentes primaban todavía en lo que sería todavía los albores de la curaduría este rollo de la insularidad y de lo vanguardista, y ya cuando llegabas ahí te dabas cuenta que en realidad, por lo menos yo desde el punto de vista que en ese entonces era más crítico que curador, pues la verdad es que aquí nada más es este rollo de desafiar y de llamar la atención pero en general las obras no estaban bien expuestas, había mucha improvisación había gente que era todavía la inauguración y todavía estaba pintando y seguía clavando tablas, porque era las 7 de la noche.

Pero eso era importante, porque la malhechora, la improvisación, las faltas de discurso, obligaban a otros a decir no puede ver eso y entonces surgía la necesidad de una profesionalización, es decir, debe de ver un tema, debe ver un programa, un calendario y un tiempo para hacer. Lo que no es posible, es que haya gente montando a las 7 de la noche.

Entonces todas esas cosas se discutían en los espacios alternativos y en los corridos que se hacían fuera: “Noo puta, que estos güeyes lo acaban de hacer” y bueno ni siquiera tenían el material; pero ahí es donde se va a crear la necesidad de tener a un jefe que tenga autoridad y que hable y que discurra, que piense, y ese, es el curador.

A partir de los años 90, la figura del curador comienza a forjarse de una manera más profesional o también como lo menciona Olivier en el tan ya citado libro, que más bien que profesional, se institucionalizó.

Indiscutiblemente, el grupo de estudios “Curare. Espacio crítico para las Artes” contribuyó a la teorización y consolidación de este concepto, ya

que sus miembros hoy en día destacan en la escena de las prácticas curatoriales.

Algunos de los aspectos que enmarcaron la curaduría, inclusive en su misma historia, está escrita por sus mismos miembros o nuevos colegiales. Este grupo nacido en 1991, traspasó las fronteras del milenio y sus estudios y artículos componen un eje importante en las pesquisas relacionadas con el arte actual. No sólo conformaron un ejemplo para la curaduría en el arte



Ilustración 27. José Manuel Springer.
(Casa Lamm, 2021)

contemporáneo, sino que también incidieron en ámbitos como la historiografía del arte y la crítica por medio de la promoción de espacios, debates, discusiones, encuentros, entre otros.

Su propuesta se basó ya no en el ámbito de la creación y experimentación -como los que desarrollaron los grupos para contrarrestar o disminuir el discurso inerte y selectivo que tenía el Estado-, sino que lo abordaron desde la perspectiva del pensamiento. Su discurso estaba basado en crear una contrapuesta al Estado, a través de la acción intelectual.

Comenzaron con proyectos expositivos y curados con tendencias nuevas, inquisidoras y de considerable peso crítico. Curare, surge a partir de la propuesta de Olivier Debrouse, pero con el detonante y apoyo de Rina Epelstein a través de su galería "La Agencia".

Consideraban que los museos y particularmente los del estado e institucionales exhalaban un aire de sacralidad y selectivo, por lo que desde su trinchera y espacios principales como los dos que tuvieron en sus inicios dentro de la colonia Roma de la Ciudad de México, trataban de coordinar exhibiciones profesionales con nuevas narrativas, discursos que cuestionaran no sólo las prácticas artísticas sino también las de exhibir y curar; discutiendo temáticas y que se vieran todos los discursos oficiales, desde otra perspectiva.

Curare tuvo la posibilidad de ejercer discurso libres y coherentes de academicismo, gracias a que sus miembros hacían autogestión de sus

exposiciones, ello les permitió crear curadurías sin presiones institucionales. Estas prácticas revolucionaron en la coordinación de las exhibiciones y en la consolidación de la curaduría, por lo menos, dentro de la Ciudad de México.

Dentro de este espacio crítico, resaltan nombres aparte de los ya mencionados, como Rita Eder, Karen Cordero, Jorge Alberto Manríquez, Cuauhtémoc Medina, George Roque, Issa Benítez, Armando Sáenz Carrillo, Pilar García, Francisco Reyes Palma, George Roque, José Luis Barrios, Ana Isabel Pérez Gavilán, Esther Acevedo y James Oles.

CAPÍTULO

4

CURADU
RÍA EN
EL
MÉXICO
CONTE
MPORÁ
NEO.
CASO
AGUASC
ALIENTE
S

El auge de la creación de las prácticas curatoriales que se consolidaron en la capital del país hizo que éstas mismas, se hicieran presentes en las periferias... mucho tiempo después.

Si bien, no fue un proceso inmediato ni podríamos establecer a un personaje, tiempo y espacio en particular para decir que a partir de ello la curaduría llegó a ciertas partes de la periferia, sí podemos hacer notar que estas mismas tardaron en construirse en la periferia debido al carácter legitimador que la capital les daba a las exposiciones y los artistas. Ahora bien, con el ejemplo del Encuentro Nacional de Arte Joven -que como se vio a través de los ojos de Springer, era un galardón que ayudaba a impulsar y legitimar a los creadores noveles-, podemos inferir que no fue suficiente. La suficiencia de esta legitimación fue brindada desde la capital a través del Museo de Arte Carrillo Gil. A partir de la desaparición de este certamen de esta sede, curiosamente, este concurso comenzó a encausar un cierto declive y popularidad entre la esfera artística. Sin perder de vista este punto, también podemos intuir que la participación de artistas o curadores en espacios de institucionales del resto de los estados de la República Mexicana, propició a que esta nueva figura se fuera asentando y valorando. Sin embargo, no se siguió como tal esa lógica, en la que artistas y curadores de esa época en surgidos de la Ciudad de México que hubieran representado espacios culturales en la capital, se hayan inmiscuido en la vida pública. Quizá el ejemplo más cercano sería el TIP (Taller de Investigación Plástica) pero no se le puede relacionar demasiado con la curaduría de arte contemporáneo.

El capítulo anterior nos clarificó la serie de acciones que hicieron suceder a la curaduría. Cabe agregar que la maquinación de dichas prácticas aún continúa y son interesantes de abordar, lo que nos hace plantear que esta investigación puede generar una tendencia hacia el reconocimiento de las prácticas anteriores y contemporáneas, para en un futuro, no sólo ver cómo se afianzaron y dispersaron las prácticas curatoriales en el país, sino cómo o de qué manera han influido de manera veraz, en el desarrollo de la esfera pública del arte, pues el tema de la dispersión de las prácticas curatoriales en las periferias cuenta con un gran vacío

de información; ya que al contrario de cómo quizá se podría pensar, no necesariamente se dio por la influencia de gente que se iba a la capital y posteriormente regresaba a sus ciudades de origen. La Ciudad de México representaba el punto económico, neurálgico y crítico para hacer que más de un migrante se estableciera ahí y no llevara de regreso a casa, todo lo que había aprendido en la construcción.

A continuación, veremos el caso de Aguascalientes. Aquí intentamos sintetizar cómo las prácticas realizadas en la Ciudad de México influyeron no sólo a nivel de los artistas, sino también de las instituciones y que, a su vez, nos darán la pista para conocer las prácticas curatoriales en la ciudad y finalmente ver cómo se han visto y cómo se han utilizado a nivel institucional. Si es que se utilizan para la creación de exposiciones.

4.1 Repaso sobre las instituciones en Aguascalientes

La curaduría no es una práctica antigua en Aguascalientes. El camino para llegar a ella, quizá aún no está bien establecida o profesionalizada.

Apenas hace muy poco, en el 2016 para ser precisos, la licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes sufrió una serie de revisiones en su plan curricular que obedeció a los retos de los estudios y necesidades del arte actuales. Entre varios cambios, destaca la incorporación de la materia de curaduría.

Previo a ello y sólo basados en las prácticas realizadas por la máxima casa de estudios del Estado, sólo se había tenido algunos cursos enfocados a la curaduría como el impartido por la Mtra. Silvana Gesualdo en julio del 2014, y al cual asistí, denominado "Gestión de Museos y Galerías y la importancia del discurso curatorial".

Iniciamos este capítulo hablando de la Universidad, ya que es el medio al que inmediatamente nos remitimos cuando pretendemos hablar de profesionalizar el medio en el Estado.

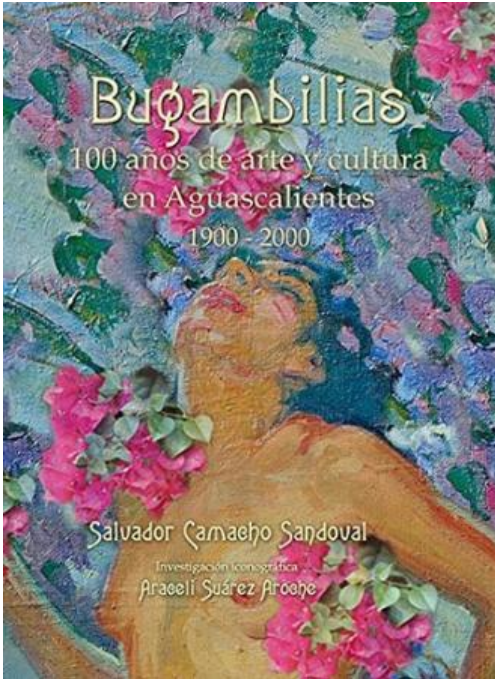


Ilustración 28. Portada del libro "Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes" de Salvador Camacho Sandoval. (Iberlibro, 2021)

Remontando la historia un poco más atrás, podemos en primera instancia, destacar el realmente poco material que existe para hablar de historia del arte en Aguascalientes y en segundo, el poco conocimiento en el concepto de curaduría. Del primer punto, podemos mostrar como prueba, que sólo pudimos localizar dos fuentes dedicadas en particular al fenómeno del arte, y otras cuantas con algunas pequeñas referencias históricas o de alguna obra en particular (como los murales al interior de Palacio de Gobierno, tan sólo por mencionar uno). El primer libro se llama "Bugambilias. 100 años de arte y cultura" escrito por Salvador

Camacho Sandoval y uno más reciente publicado apenas ahora en el 2020, de Jorge Terrones llamado "Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul. Un relato sobre arte en Aguascalientes". Ambas fuentes cuentan con referencias extensas y un gran trabajo de archivo cuyo principal objetivo no es el de reproducirlos en su totalidad, sino sólo de aquellos momentos que llegarían que plasman a definir el inicio de la curaduría en Aguascalientes.

Esta entidad no era una nota nacional, fuera de su actividad ferrocarrilera, su crecimiento en el lado industrial con la gran fundidora instalada por los Guggenheim y la minería en el municipio de Tepezalá y Asientos. En la primera mitad del siglo XX Aguascalientes representó un acelerado crecimiento urbano, aunque acentuado un poco más al inicio del siglo.

Después de haberse mantenido estable en alrededor de 20 mil habitantes desde 1830, la población urbana comenzó a multiplicarse con rapidez a finales del siglo XIX (...) entre 1873 y 1910 se duplicó el número de habitantes, pasando de 20,327 a 45,198. El crecimiento continuó durante la primera mitad del siglo XX y aunque entre 1910 y 1920 el ritmo disminuyó (con un aumento de tan sólo 2,843 habitantes) a partir de 1920 el total se elevó de manera constante. En 1921 había 48,041 personas, para 1930 se contaron 62,244 y en 1940 había en la ciudad de Aguascalientes 82,234 habitantes. Así, Aguascalientes se convirtió en uno de los pocos estados de la república en donde los habitantes de los centros urbanos rebasaban a los del campo.

Durante los años 40, el lado de la cultura y el arte, no estaba entre los principales anales de la época, por ello, el crecimiento poblacional urgía la creación de políticas culturales que poco a poco se irían adaptando, en gran parte, por la sociedad civil.

Contabilizando los sucesos/personajes más relevantes previo a una institucionalidad a nivel local, los personajes nacidos en la entidad, destacaron gracias a que migraron a la Ciudad de México y se influenciaron por las corrientes europeas como fue el caso de Jesús Fructuoso Contreras, Saturnino Herrán y el más tarde reconocido, José Guadalupe Posada.

Las exposiciones de ellos o de algún otro artista no eran particularmente requeridas en la entidad, sino más bien, tenía un mayor foco en la música y las artes escénicas. La primer Orquesta de Aguascalientes cuyo origen se remonta a 1922 fue creada “por una iniciativa del Secretario de Educación Pública José Vasconcelos y el apoyo del maestro Manuel M. Ponce. Orquesta fue dirigida por el maestro Miguel Macías Femat y más tarde por Apolonio Arias” (ICA, 2020), el tema de la creación de exposiciones basadas en un discurso especial, no se vislumbraba.

Por otro lado, y paralelo a las actividades de la Academia de Dibujo (el antecedente más cercano a las artes visuales de la ciudad), dentro del círculo ferrocarrilero y del cual era sumamente importante, se buscaba crear espacios que promovieran la cultura entre los trabajadores, veladas literarias, música y danza.²⁴

Como ya se ha mencionado, Previo a los años 40, Aguascalientes aún era una ciudad muy pequeña, con una profunda religiosidad y trabajo campesino, no obstante, de 1920 a 1940, la ciudad de Aguascalientes duplicó su población, mucho en parte por el desarrollo industrial del Estado. De estos años, hemos identificado en las fuentes como la de Luciano Ramírez Hurtado de su libro “El sublime arte de Apeles. Historia de la enseñanza del dibujo en Aguascalientes (1832-1925)” que el arte y la cultura tenía un mediano impulso y por su parte, el municipio otorgaba becas para estudiar en otros estados o el extranjero a los artistas más talentosos.

También, para aquella época, la combinación entre artistas y artesanos estaba dispuesta en la misma categoría y la tendencia más clara, hablando del dibujo, eran las representaciones academicistas, sin tomar en cuenta las vanguardias como en la capital del país.

Testigo de esta aseveración, Luciano Ramírez nos menciona que en la antigua Academia de Dibujo -símbolo del desarrollo artístico en el estado, ligada de una u otra manera con los reconocidos Guadalupe Posada, Herrán, Contreras, Díaz de León e incluso Gerardo Murillo (Dr. Atl)- se estaba cayendo en una cierta actividad monótona y tras uno de los varios intentos de su cierre definitivo

El periódico local Renacimiento publicó el 5 de enero de 1924 la nota “La Academia de Dibujo no debe desaparecer, debe convertirse en útil”, comentando que en los últimos exámenes los trabajos eran tan de baja calidad que el jurado calificador (conformado por Concepción Aguayo), ni

²⁴ Para mayores referencias sobre los espectáculos y el desarrollo cultural en Aguascalientes durante la primera mitad del siglo XX, consúltese el libro “Bugambillas. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes”.

siquiera los consideró; el diario aseguró que la institución carecía de las “cualidades que se requieren para que sea realmente un abrevadero artístico ni menos un centro de enseñanza técnica en Dibujo”, tildándola de “completo fracaso” en los últimos cuarenta años; finalizó diciendo que en caso de reabrirse, ésta debía ser “incorporada a la corriente moderna y funcionando en forma atinada para dar resultados muy estimables”. No específico ni explicó en qué consistía dicha “corriente moderna”. (Ramírez Hurtado, 2017. p. 326)

La academia siguió teniendo algunos altibajos en la ciudad, mientras que a nivel nacional a este rubro se comenzó a formalizar, ya que hacia 1946, el presidente Miguel Alemán Valdés crea por decreto presidencial, el Instituto Nacional de Bellas Artes. Este hecho marcaría un antes y después en la promoción del arte y la cultura de la entidad ya que gracias a las aportaciones que le realizaba el INBA a los estados de la República, el gobierno estatal crea la Academia de Bellas Artes que poco más tarde se llamaría el Instituto Aguascalentense de Bellas Artes y que más adelante hablaremos más de esta institución.

La creación de estos espacios propició que intelectuales que habían nacido en el estado, pero trabajaron y se forjaron en la Ciudad de México durante la influencia de Vasconcelos, el gobierno de Lázaro Cárdenas, Miguel Alemán y los subsecuentes entes institucionales de cultura, regresaran para que este importante rubro no quedara descuidado.

De esta época, no podemos dejar de mencionar los famosos “Juegos Florales” que descendientes de un ritual romano antiguo, se realizaba un certamen de poesía en donde dichas composiciones eran dedicadas a la reina de la feria de San Marcos. Según Salvador Camacho Sandoval, estos juegos se realizaban quizá antes de 1931 y los cuales, fueron transformados en el año de 1968 como el Premio Nacional de Poesía, convirtiéndose así, en el más antiguo e importante del país.

En 1945 se inaugura el Conservatorio de Música, Canto y Declamación “Manuel M. Ponce”, del cual destacamos en esta cronología ya que, tras haber tenido algunos conflictos²⁵, desaparece y pasa a fundarse un año después la Academia de Bellas Artes. “A solicitud del INBA, cambia su nombre a Instituto Aguascalentense de Bellas Artes, que es el antecedente de la Casa de la Cultura” (Prieto Terrones, 2020. p. 142)

De nuevo en 1945, En los registros de exposiciones importantes, se destaca sin duda, la conformada en ese año en el Instituto de Ciencias (Actual Universidad Autónoma de Aguascalientes). Esta muestra la conformaban 2 artistas aguascalentenses que ya por aquella época se les daba el renombre necesario: Jesús F. Contreras y Saturnino Herrán. Además de exhibiciones como estas, Víctor Sandoval mencionó en una entrevista a Salvador Camacho Sandoval dentro del número de septiembre del 2002 de la revista “Tiempo de Aguascalientes”, que dentro de esta institución -el primer ICA- también se llevaban a cabo algunos pequeños cursos enfocados a diversas disciplinas artísticas.

Estos primeros esfuerzos sin duda son un claro ejemplo de la creciente necesidad en un pequeño estado de reconocer a sus creadores. Sin embargo, dichas muestras estaban dedicadas a presentarle a la gente el trabajo de 2 artistas orgullo de la entidad, que sólo contemplaba el préstamo de las piezas de la Ciudad de México, sin cuidar un elemento más allá que mostrar una colección.

Contextualizando un poco, en este periodo el MoMa de Nueva York estaba forjando teorías museográficas nuevas y el arte mexicano estaba siendo llevado de gira por el mundo gracias a los muralistas y sus influencias, y que cabe añadir, estaban asentados en la capital de la República Mexicana. Así, notamos que mientras la vanguardia estaba al frente del arte internacional y de la capital mexicana, aquí se comenzaba a reconocer e impulsar el arte.

²⁵ Jorge Terrones cita a Carlos Reyes Sahagún diciendo “[...] en marzo de 1946, el Ejecutivo estatal intervino en el Conservatorio de Música, Canto y Declamación Manuel M. Ponce, y propició su conversión en Academia de Bellas Artes. Esto no gustó a directivos, maestros y estudiantes, quienes fundaron el Conservatorio Franz Liszt (cfl)” (Prieto Terrones, 2020. p. 142)

Hablar desde este punto, no es un pretexto para desdeñar las acciones expositivas que se realizaban en diversos espacios como los que menciona Salvador Camacho que incluyen el edificio del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros, la Escuela Normal del Estado o el Instituto de Ciencias Autónomo de Aguascalientes -del cual ya se hizo mención-, sino al contrario, se entiende que el progreso de estas acciones se realizó en perfecto equilibrio y en concordancia con el desarrollo de la sociedad de Aguascalientes de aquel momento.

A pesar de todo, se emprendieron diversos esfuerzos para presentar el arte, la cultura y el deporte en la entidad, con encuentros, veladas, tertulias y cursos.

Los que nacimos en este estado nos damos cuenta que es prácticamente imposible encontrar a alguien que no haya tenido un familiar cercano que haya trabajado en la industria ferrocarrilera, por lo que la influencia que pudo ejercer esta importante industria, era el punto neurálgico para el desarrollo de actividades de recreación, enseñanza y esparcimiento.

Según Salvador Camacho, la industria del ferrocarril era una empresa vanguardista y moderna, por lo que “las familias de los trabajadores se beneficiaron directamente de las iniciativas de la dirección y del sindicato [ferrocarrilero]” (Camacho, 2010, p. 79). Por ello, “dicha organización contaba con un poder y una presencia real entre los aguascalentenses, lo que permitió asumir cierto liderazgo en la promoción de la cultura” (Camacho, 2010, p. 79) brindando un beneficio a gran parte de la población.

Es de reconocer cómo a pesar de no contar con una institución avalada o apoyada por el gobierno federal previo a la creación del INBA, ciertos grupos que no eran dependientes de gobierno del estado, se esforzaron para que el arte fuera parte de la sociedad y estuviera al alcance de las y los trabajadores de diversos sectores, así como del público en general, pues conocían las condiciones precarias en el estado. La música, fue la primera corriente artística que comenzó a sujetarse a una institucionalización, abriendo el paso para el resto de las actividades artísticas.

Del apoyo a este sector, se desprende un numeroso grupo de personas con fines filantrópicos que deseaban llevar la cultura a diversos sectores sociales que crearon una de las más importantes asociaciones de la época y que fueron un tábulo antecedente de la creación de la institución pública del estado y por la cual, más tarde se daban cuenta que la política centralista comenzaba a marginar las políticas culturales del estado. Nos referimos de la Asociación Cultural Aguascalentense (ACA) -que después se transformaría en el grupo "Paralelo"-, encabezada por el Dr. Salvador Gallardo Dávalos, un personaje trascendental, miembro cercano al grupo izquierdista de los productores de la única vanguardia mexicana en la historia: el estridentismo, creado o, mejor dicho, decretado en diciembre de 1921 por el poeta Manuel Maples Arce en la Ciudad de México.

Como era de esperarse, los impulsores de la única vanguardia mexicana, era un grupo de intelectuales con ideas, sí, vanguardistas y de progreso. Esta misma visión impregnó a todos los miembros de aquel círculo, para que cada uno ayudara a forjar un nuevo entorno, propiciando nuevos proyectos en diversas latitudes.

Como ya lo mencionamos, la participación civil tomó las riendas para comenzar a incentivar a crear nuevas acciones artísticas que fundamentaron la creación de la institución y de la cual y a partir de este punto, es que está dedicado el presente capítulo dentro de la resolución de las prácticas curatoriales a nivel institucional.

A todo esto, que se ha mencionado, y con el ejemplo de la sociedad organizada, el Gobierno del Estado se ve con la necesidad de tomar las riendas, mientras la sociedad civil, promovía en mayor medida las actividades culturales. El historiador Salvador Camacho Sandoval menciona:

Desde el año 1947, el propósito del gobierno del estado había sido conjuntar en un solo centro las iniciativas de grupos interesados en la promoción y enseñanza de las artes en Aguascalientes (...) Fue por esto que el gobierno del estado creó la **Academia de Bellas Artes**, que se integró con la Escuela

de música, canto y declamación “Manuel M. Ponce”, la Escuela de pintura y dibujo “Saturnino Herrán”, la Escuela de arte escénico y la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes (Camacho, 2010, p.93)

De los primeros esfuerzos rastreables donde se buscaba asentar una renovada propuesta expositiva, se dio hacia 1947 con la reorganización de una asociación llamada “Asociación Pro-Arte”, impulsada por el Mtro. Manuel López Tapia quien había sido enviado directamente desde el INBA, para conjuntar fuerzas y traer a nuevos especialistas y profesores que comenzaran a darle mayor profesionalidad a los alumnos; además, de apoyar a los noveles talentos para que completasen sus estudios en la capital del país.

Con el acuerdo del Congreso del estado y tras la convocatoria hecha por la federación, se aprobó el comité y la integración legal de dicha asociación. Parafraseando a Camacho Sandoval, “uno de sus principales propósitos fue impulsar y organizar la actividad artística en el estado”.

Con este propósito, las primeras acciones emprendidas en la renovación de la presentación de las exposiciones, fue la de mejorar y actualizar la tradicional exposición de pintura y dibujo que se realizaba en el marco de la celebración de la Feria de San Marcos. La conciencia sobre las expresiones contemporáneas de la época fue mayormente tomada en cuenta e incluso como señaló Camacho Sandoval a Gabriel Medrano de Luna, que “se dijo que una delegación del Centro de Arte Mexicano Contemporáneo pretendía colaborar para darle una mayor dimensión a la exposición” (Camacho, 2010. p.95) de la feria.

Hasta pereciera de manera cíclica y con una ignominiosa continuidad, la cultura y su promoción a nivel estatal e institucional ha tenido diferentes impulsos según la administración que esté en turno. Es recurrente que con cada inicio de administración se le de acción a ciertos proyectos, pero su revés con el término de ésta y el inicio de nuevas, es decir, se les da poca o nula continuidad.

Aunque parezca que hablemos del siglo XXI, durante las pesquisas nos hemos percatado que nada de esto ha cambiado y se detecta que en cada ocasión después de la segunda parte del siglo XX, muy pocos proyectos han sobrevivido, como es el caso de la Casa de la Cultura. Y así fue el caso del modelo institucional en esta segunda mitad; cuando ya se tenía un proceso realizado, se venía abajo con la constante búsqueda del eterno apoyo del INBA. Se mantenían los conservatorios de música con condiciones precarias y sin o muy pocos subsidios.

Hacia 1950 el gobernador y profesor Edmundo Gámez Orozco, conocido como un personaje consciente del arte y la educación gracias a su formación pedagógica, tenía estrechos diálogos con la ya importante asociación mencionada anteriormente, la Asociación Cultural Aguascalentense (ACA) pues como se dijo, tenían una enorme relevancia con su visión descentralizada y la estirpe de la participación civil en las políticas culturales del Estado, y del cual, a este respecto democratizador, Terrones afirma que “la ACA nació sin el ánimo de ser una institución que profesionalizara a los artistas y con el espíritu de ser democrática (sin distinción de vocaciones: lo mismo llegaban artistas por vocación que gente que entendía el arte como pasatiempo)” (Prieto Terrones, 2020. p.133); asimismo, -y quizá con su alma y ensamblado estridentista- promovían intensas ideologías culturales y políticas que se desarrollaban fuera de nuestro país. Siempre se comportaron en muchos de los casos, como lo que eran: vanguardistas.

Tras la muerte de Gámez Orozco en 1953, el siguiente gobernador Benito Palomino Dena, se vio en esta necesidad de continuar incluyendo a la sociedad e involucró a maestros ya reconocidos en la escena para que siguieran con la política de hacer resurgir una institución fuerte de cultura.

Para ello, sostuvo charlas con Antonio Leal y Romero y Víctor Sandoval quienes obligaron al gobernador a poner en el “centro de la discusión [el] lugar que debía tener el gobierno como responsable de impulsar las artes” (Camacho, 2010. p. 99) a través de una renovada reestructuración y un nuevo plan de estudio.

Así,

En 1957, la academia se transformó en **Instituto Aguascalentense de Bellas Artes** y se dejó al profesor Leal y Romero como director. A partir de estos años, Aguascalientes se convirtió en un estado que impulsó las artes y la cultura con más organización y recursos desde una institución de gobierno” (Camacho, 2010. p.99)

Uno de las principales cabezas de ACA, era sin duda su coordinador el Dr. Salvador Gallardo Dávalos, quien con la visión de enarbolar el arte y la cultura que se producía en provincia fuera del centralismo, proyectaba que se realizara de forma novedosa y autónoma. Así en 1957, crea junto a su hijo Salvador Gallardo Topete, Víctor Sandoval, entre otros, la revista *Paralelo*.

De esta editorial es necesario mencionar que sin duda alguna sus agremiados fueron un álgido entorno para la explosión crítica y literaria de aquella época. La gran mayoría de los personajes más importantes en la escena cultural del estado se encontraban ligados a ella de alguna u otra manera. A partir de *Paralelo*, los lazos entre sus integrantes y artistas o agentes culturales nacionales e incluso internacionales se consolidaron, ayudando a encontrar una mirada más abierta para las artes y la cultura en

Aguascalientes. Aquí encontrábamos desde críticas al centralismo que tanto hemos mencionado, hasta al insípido provincialismo, entre nombres reales y seudónimos, que al final, construyeron una rica historia cultural de la ciudad.

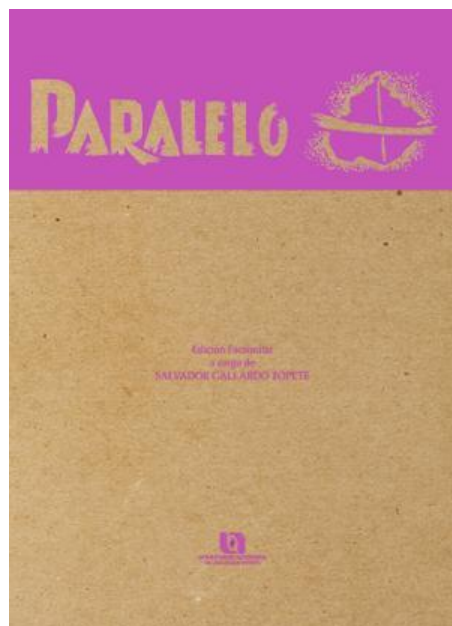


Ilustración 29. Revista "Paralelo", edición facsimilar creada por Salvador Gallardo Topete en colaboración con la Universidad Autónoma de Aguascalientes. (UAA, 2015)

Sin duda alguna el sumergirse en los relatos y anécdotas derivadas a partir de Paralelo y sus colaboradores entre las tradiciones, los grupos católicos de derecha y muchas más, pueden saciar la curiosidad de más de alguno sobre la evolución en la sociedad aguascalentense de aquella época y encontrar nombres, que aún hoy en día, son baluarte para la cimentación del arte en Aguascalientes -ya sea cuando estaban en un lado o en otro contrario-. Sin embargo, nuestra finalidad es mostrar aquellos sucesos específicos que comenzaron con la creación de instituciones dependientes del gobierno y que afianzarían las prácticas curatoriales en la entidad, por lo que, para estos fines, se recomienda de nueva cuenta la lectura de “Bugambilias. 100 años de arte y cultura”.

A este respecto, y si no buscamos una estructura narrativa crónica e histórica, encontraremos una rica fuente de testimonios, visiones y análisis de ciertos aspectos, grupos y personajes en el libro de Jorge Terrones “Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul. Un relato sobre arte en Aguascalientes”. Estas dos fuentes, son hasta el momento, las dos bibliografías más destacadas y particulares de la historia del arte en nuestra ciudad, evidenciando que no sólo las prácticas curatoriales, apenas se construyen en la primera parte del siglo XXI.

Todos estos relatos citan desde diversas fuentes y hasta de las palabras de sus protagonistas numerosos hechos que dividieron la opinión pública ante la llegada de una moderna visión del arte como, por ejemplo, la ejecución de los murales internos de Palacio de Gobierno, creados por el chileno Oswaldo Barra Cunningham, uno de los principales ayudantes de Diego Rivera a quien la sociedad católica-conservadora desprestigiaba a un artista y un movimiento artístico de moda y único en México, por el contenido explícito y crítico de la sociedad que representaba en ellos.

4.1.1. Construyendo una casa. “Una casa no un palacio”²⁶

De *Paralelo*, podemos destacar muchos nombres, pero el que sin duda emerge al hablar de instituciones culturales, no sólo de Aguascalientes, sino a nivel nacional, es del poeta, promotor e inalcanzable gestor cultural Víctor Sandoval.

“Don Víctor” como lo recuerdo que le llamaban o le decíamos aun siendo muy jóvenes, cuando lo encontrábamos en alguna feria del libro o festival del Instituto Cultural de Aguascalientes, fue una pieza clave y fundamental en la creación institucional del Estado.

Jorge Terrones señala a este respecto que

(...) impulsado por el ánimo de Paralelo, de su mentor, Gallardo Dávalos, y del grito grupal “¡Provincianos de la República, uníos!”, Sandoval desempeñó distintos cargos en su trayectoria como servidor público, pero al parecer la consigna fue clara: descentralizar la cultura mexicana. En otras palabras: someter a discusión al centro y a las periferias. Cuando Sandoval asume la titularidad del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes (IABA), en 1965, en rigor arranca su etapa más fuerte como gestor. Dos años más tarde, Sandoval crearía la Casa de la Cultura de Aguascalientes. Digo en rigor, porque él había pasado por el servicio público en años anteriores. (Prieto Terrones, 2020. p. 141)

²⁶ Haciendo referencia a un subtítulo del libro de “Bugambilias. 100 años de arte y cultura” (CAMACHO, 2010. p. 132)

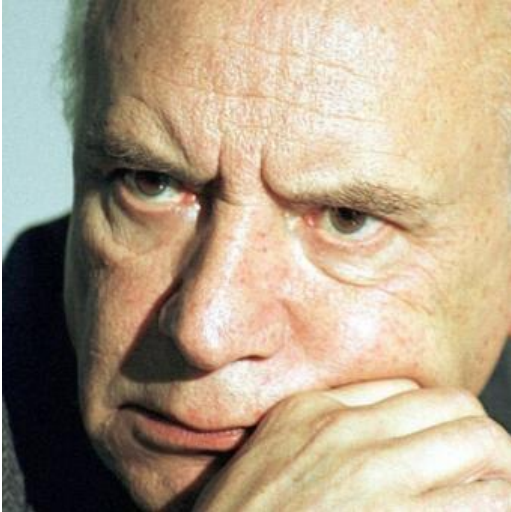


Ilustración 30. Víctor Sandoval. (Informador, 2013)

Salvador Camacho nos remonta un poco a la trayectoria de Víctor Sandoval, en la que nos menciona que primero participó como “gerente de la Feria de San Marcos, [después como] delegado de turismo (...), [luego] secretario particular del gobernador (...), [y] Posteriormente fue coordinador nacional de las Casas de la Juventud del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana”

(Camacho, 2010. p. 116). A partir de este momento, se vuelve titular del Instituto

Aguascalentense de Bellas Artes (IABA), que estaba impulsado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Tras ello, Sandoval asume la tarea que le encomienda el gobernador Enrique Olivares Santana para renovar el IABA y brindarle de mayores herramientas. Con tintes vasconcelistas y el conocimiento de la esfera internacional, Víctor Sandoval junto con las gestiones de Salvador Gallardo Topete, crea la Casa de la Cultura en el año de 1967. Sandoval trajo consigo un proyecto constructor de espacios para toda la gente.

Sandoval tuvo la visión basada en un modelo francés creado durante la presidencia de Charles de Gaulle “a través del ministro de asuntos culturales, André Malraux, quien tenía la misión (...) de que la cultura fuera asequible por cualquiera. Para ello, se crearon las *Maisons de Jeunes et de la Culture*” (Prieto Terrones, 2020.p.144). En el libro *Juan disparó...* Jorge Terrones cita a Carlos Reyes Sahagún para mostrarnos que la primer *Casa de la Juventud y de la Cultura* francesa, se estableció el 24 de junio de 1961, en la ciudad de Le Havre.

Estos nuevos espacios también estaban acorde a la visión de Vasconcelos, en la que cualquier persona pudiese estar en contacto con la cultura.

Cabe señalar que la Casa de la Cultura que se fundó en Aguascalientes no fue la primera del país, ocupando este lugar una fundada previamente en el estado de Jalisco. A pesar de esto, sí es un referente a nivel nacional ya que la casa creada para este Estado se desprendía de la primera por la visión de la promoción cultural que no

contenía la primera. Tanto Reyes Sahagún, como Camacho Sandoval y Jorge Terrones, coinciden en sus relatos de que la Casa de la Cultura jalisciense era de carácter académico, más allá que un ente democratizador. Mientras que la Casa de la Cultura creada por Víctor Sandoval sí fue un lugar creado para brindar de arte y cultura a cualquier estrato de la población.

A este respecto, en la tesis de maestría de Martha Alicia Espinosa Becerra, en cuyo documento realiza un profundo, interesante y poderoso análisis sobre la influencia del estridentismo²⁷, con la creación de la Casa de la Cultura y alguna de



Ilustración 31. Inauguración de la Casa de la Juventud de Aguascalientes, por Adolfo López Mateos (en primer plano). Circa 1961. Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fotografía extraída del libro “Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul. Un relato de arte en Aguascalientes” de Jorge Terrones. Página 144. (Prieto Terrones, 2021,p.144)

²⁷ Vale la pena señalar que, si bien se han encontrado ciertas referencias y guiños sobre la influencia del estridentismo en la cultura de Aguascalientes como en el libro de Jorge Terrones, Martha Espinos expone de manera clara e innovadora, el cómo, cuándo y porqué, el estridentismo tuvo una clara referencia para el impulso de las artes tanto a nivel profesional, como en las políticas culturales. Si se desea saber cómo la influencia de la capital, permeó a través de los estridentistas, la cultura en el estado de Aguascalientes, recomiendo consultar su investigación, accesible desde el portal de tesis de la UNAM. Quizá, este es un precedente para que, en otros estados, se conozca el acceso y promoción del arte y la cultura, en la segunda mitad del siglo pasado.

las obras con ciertos sucesos dentro de la historia de la segunda parte del siglo pasado en el estado, revive que

La Casa de Cultura que Víctor Sandoval quería era una en la que cupieran todos, en la que se difundieran las artes y que estuviera al alcance de toda la población. Ya existía una Casa de la Cultura en Guadalajara, sin embargo, Sandoval pensaba que era muy elitista e inaccesible para algunos estratos de la sociedad, por ello la necesidad de hacer una nueva. (Espinosa, 2021. p 75)

De esta manera, la fundación de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, sembró un hito y un ejemplo a nivel nacional de la cultura democratizada y cercana, ajena a un ambiente académicamente profesional.

En el libro “Víctor Sandoval”, Reyes Sahagún menciona que, si bien desde 1966 la Casa de la Cultura ya estaba en operaciones, es el 16 de septiembre de 1967, cuando este importante espacio se inaugura oficialmente.

Con la apertura de la Casa de la Cultura, el punto neurálgico de la difusión de la cultura en Aguascalientes se estableció con base a las necesidades de expansión de la misma que justo en dicho momento, el INBA promovía en provincia.

La Casa de la Cultura agrupó las diferentes escuelas de enseñanza que hemos mencionado y ocupó el lugar que actualmente usa, dentro del primer cuadro de la ciudad, en lo que fue un antiguo convento y mucho tiempo después, la Escuela Federal “Dr. Jesús Díaz de León”.

Sandoval estuvo al frente de la dirección de la Casa de la Cultura por casi 3 administraciones estatales completas. Es interesante saber que reforzó la educación artística con gente local y de la capital, para consolidar un modelo más profesional.

A pesar de que se separa de la dirección de la Casa de la Cultura, para convertirse en director de Promoción Nacional de Bellas Artes en el periodo de 1977 a 1982²⁸, la huella y peso del nombre de personajes como Desiderio Macías,



Ilustración 32. Salvador Gallardo Dávalos.
(Wikipedia, 2021)

Salvador Gallardo Dávalos, Leal y Romero y el propio Sandoval arrojó un resultado envidiable en la lucha por la democratización cultural y el impulso a las artes en el Estado.

Gracias a Sandoval, se crearon las Casas de la Cultura en todo el país, con un modelo funcional y sólido. Además, y hablando a nivel local, creó diversos proyectos que apoyaban a la creación artística de la entidad. Entre los más importantes y que aún en día son

considerados además de pioneros, de los premios más importantes a nivel nacional como el Premio Bellas Artes de Poesía, otorgado aún hoy en día por el INBAL; como lo señala la *Enciclopedia de la Literatura en México*, también y gracias a la gestión de Sandoval, surge el Gran Premio de Arte Popular, la Muestra Nacional de Teatro y el Encuentro Nacional de Arte Joven, nombrado así desde 1981, según Yolanda Hernández -actual coordinadora del Museo Espacio- a iniciativa de la fallecida crítica de arte Raquel Tibol, y cuyo antecedente fue el llamado “Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas” creado en 1966.

²⁸ Tras este periodo se convirtió en subdirector de Bellas Artes hasta 1988 y finalmente de 1989 a 1992 director de Bellas Artes. De 1992 a 1994 fue ministro de cultura en España y posterior a los puestos políticos se unió como secretario del Seminario de Cultura Mexicana.

4.1.2. De Institución a Instituciones

Derivado de la creación de la Casa de la Cultura, se vio la latente necesidad de crear espacios especializados en las diversas disciplinas para dotar de mayor profesionalización, sin llegar a lo meramente académico. Esta oferta cultural se vio plasmada incluso un poco antes de la fundación de la Casa de la Cultura, pues el 17 de octubre de 1964, por iniciativa de Gobierno del Estado y en la búsqueda de la preservación del antiguo casco de la hacienda de Pabellón de Hidalgo, se funda el Museo de la Insurgencia. Un recinto importante para la historia de México, ya que, en dicho lugar, se le despojó del mando del ejército Insurgente a Miguel Hidalgo, tras la aparatosa derrota del Puente de Calderón en el Estado de Jalisco.

Analógicamente, pero en 1972, también por iniciativa de Sandoval, se crea el primer museo de la ciudad de Aguascalientes: el Museo José Guadalupe Posada; y tres años después (1975), con motivo de los cuatrocientos años de la fundación de Aguascalientes, se inaugura el Museo de Aguascalientes.

A pesar de estos avances, la Casa de la Cultura no se convirtió en Instituto Cultural de Aguascalientes sino hasta 1987, cuando el Dr. Alfonso Pérez Romo director de la misma toma una “institución” con bastantes avances, y que prácticamente sólo lo que cambió -a palabras del Dr. Pérez Romo- fue el nombre. Martha Espinosa menciona una entrevista que le hizo, lo siguiente:

Martha Alicia Espinosa Becerra: ¿Qué nos podría decir de cuando usted fue director?

Alfonso Pérez Romo: A mí me tocó, había una cosa hecha, ya cuando me invitó el gobernador Landeros a tomar parte allí, la intención de él era y también la intención de Víctor Sandoval en ese momento, que ya se formara el Instituto Cultural de Aguascalientes y fue lo que hicimos más bien nos dedicamos a hacer este trabajo para pasar de la Casa de Cultura ya al Instituto Cultural de Aguascalientes. Pero para mí fue muy grato, realmente cuando entré había

disputas que son naturales en estos casos, entre algunos grupos ahí mismo adentro por ambición del poder, lo que pasa siempre, tampoco es una cosa tan importante y me pusieron ahí para meter paz y para hacer el trabajo que me encomendó el Gobernador.

MAEB: ¿Cómo fue ese periodo que hubo entre fue Casa de la Cultura y que fue Instituto Cultural de Aguascalientes?

APR: Fue fácil, relativamente porque todo mundo cooperó muy bien. La verdad es que Víctor ya había adelantado mucho de la voluntad, la gente de México y la verdad sí fue fácil, no tuvimos mayores problemas. (Espinosa, 2021, p. 77).

De la Institución, nacen estas primeras Instituciones museísticas que abrirían brecha hacia las dedicadas a la exhibición del arte contemporáneo.

Sabemos de la relevancia que han tenido para este motivo, otros espacios como el Centro de Artes Visuales, fundado en 1977, sin embargo y como ya se ha comentado, el objetivo de la presente investigación busca averiguar las prácticas curatoriales en instituciones museísticas enfocadas al arte contemporáneo, para lo cual, sólo la cumplen 2 instituciones: el Museo de Arte Contemporáneo No. 8 y el Museo Espacio.

4.2 Prácticas curatoriales en instituciones de Aguascalientes

El Centro de Artes Visuales y las galerías como la de “El Obraje”, la de la ciudad, o inclusive un espacio de reciente creación como la Galería de la Universidad de las Artes, son representativos espacios de enseñanza y exhibición de piezas artísticas, que no cumplen a cabalidad con las características propias de un museo/institución museística. Aunque no en todas ellas (como la de la Universidad de las Artes) la venta de obra está latente, carecen de una estructura que abarca servicios educativos, mantenimiento, seguridad, entre otros, como lo haría un

museo. Hay que recordar que el objetivo de una galería es la venta y representación de artistas, que, a diferencia de un museo, éste surge - comúnmente- sin fines de lucro y enfocado más a representar movimientos, colecciones, épocas, etcétera.

Se menciona que sin fines de lucro, ya que hay casos en los que el museo vende algunas piezas, pero a estos extraordinarios casos se les llama des-accesión o su vocablo en inglés *deaccessioning*; fenómeno que se ha visto más durante la pandemia mundial del COVID-19, pues algunos museos comenzaron a vender piezas que tenían en sus colecciones para, tristemente, poder sobrevivir.

Es demasiado aventurado afirmar categóricamente que las dinámicas de las prácticas curatoriales no han estado presentes en estos u otros lugares y más aún, cuando se conoce la trayectoria y el interés educativo de estos espacios. Sin embargo, esta posible aseveración tendría que tener lugar, apenas un par de décadas atrás, debido a que las prácticas curatoriales comenzaron a tomar mayor forma a principios de los años 90 en la Ciudad de México y de ahí a que llegaran a la periferia, tendrían que haber pasado algunos años.

El Centro de Artes Visuales y “El Obraje” por ejemplo, fueron creados con el objetivo de ser centros de enseñanza y exhibición, de los trabajos que en el mismo lugar se realizan o realizaron, y del cual, el último tiene una historia detrás, que es de interés para nuestras pesquisas, pero que abordaremos más adelante.

Como se vio en el capítulo pasado, la independencia, la segregación y la cada vez más naciente necesidad de presentarse en lugares que no fueran considerados sacros o que tuvieran las condiciones para albergar nuevas expresiones artísticas, impulsó de manera definitiva la crónica y crítica de arte, así como a la naciente curaduría. La precariedad en la que en muchas de las ocasiones se veían inmersos, animaba a que, desde los mismos grupos o colectivos, se idearan la mejor manera de presentar y explicar las exposiciones de esas nuevas disciplinas.

De manera un tanto analógica, estos centros han trabajado mucho tiempo con dichas carencias que impulsan a que se tomen iniciativas desde adentro y se

manejen con sus propios procedimientos que, en varias ocasiones, son perfectamente comparables con las prácticas curatoriales. Es interesante conocer si cuando las han hecho -si es que, en realidad, se han producido-, han sido conscientes de que incurren en una práctica profesional y que construyen o construyeron un antecedente importante para el estado.

Ante esto, es menester mencionar que el campo de la investigación en el desarrollo de las artes visuales, a partir de la institucionalización, está abierto para poner en claro si las intuiciones que se han plasmado en estas últimas líneas son ciertas o meramente una especulación derivada de un pensamiento lógico. El tema está abierto.

Mientras tanto, nos enfocamos en las posibles prácticas curatoriales que se desarrollaron en las instituciones museísticas con las que cuenta el estado de Aguascalientes, ya que, a pesar de la presencia de los espacios antes mencionados, se ha optado por comenzar en un orden jerárquico, en el que la institución museística se alza frente a otros, por un sistema histórico y referencial como legitimador del arte; tema que ya se trató anteriormente en el capítulo 1, cuando se habló de crítica institucional y de la cual pretende justamente cuestionar esta situación como único legitimador del arte. Para los fines de esta investigación, más allá del interesante debate que desprende esta crítica, nosotros la vemos como el ente que propició a que se fundamentara la curaduría y posteriormente se expandiera.

Así, nos hemos enfocado en indagar en los dos únicos recintos museales del estado, enfocados meramente al arte contemporáneo, ya que de demostrar que la curaduría ha estado ausente de estos espacios, la propuesta que se presenta al final de esta investigación, sería la primera en la historia del estado, con la enorme premisa de comenzar a consolidar a la curaduría como un ente necesario para el futuro.

Ahora, es necesario regresar al subtítulo de este estrato: “Prácticas curatoriales en instituciones de Aguascalientes”. ¿De verdad han existido las prácticas

curatoriales? ¿Es posible determinar que lo que se hizo cuando se organizaban exposiciones, fueran consideradas curadurías? ¿Hasta qué momento se hicieron presentes o cómo se le puede llamar a dichas prácticas realizadas? La historia de los dos espacios elegidos, nos ayudará a develar estas respuestas.

La forma de llegar a esta respuesta en el siguiente apartado, será a través de una metodología cronológica de las vicisitudes que sucedieron en el recinto de palabras de sus directoras y directoras, para finalmente, representar en un cuadro comparativo los medios que utilizaban para mostrar las exposiciones y en un análisis final, debatir si lo que realizaron, fue producto de una práctica curatorial con metodologías y enfoques profesionales.

4.2.1 Museo de Arte contemporáneo No.8

El Museo de Arte Contemporáneo No. o MAC8, es un museo ubicado en la actualidad en la calle Morelos esquina con Primo Verdad, dentro del primer cuadro del centro de la ciudad de Aguascalientes.

Este lugar es el primer museo de arte contemporáneo que se hizo en Aguascalientes, de nivel institucional, sin embargo, la finca en la que se encuentra actualmente, es su segunda sede.

La historia del museo se centra en el edificio del que ya hablamos. El centro conocido ahora como “El Obraje”, con dirección en la calle Juan de Montoro #222, también, en pleno centro de la ciudad.

El 13 de abril de 1991, durante la administración del gobernador Miguel Angel Barberena Vega y siendo director del Instituto Cultural de Aguascalientes, Jesús Gómez Serrano, junto con Víctor Sandoval, se plantea la necesidad de crear un espacio especial para albergar la colección del Premio Nacional de Arte Joven.

Para que este espacio fuera funcional, Gómez Serrano invita a que dirija dicho museo a la artista visual Yolanda Hernández Álvarez. En aquel momento, Yolanda tenía unos años de haber regresado de la Ciudad de México, tras haber trabajado en distintas partes de la República, junto con el grupo al que pertenecía ella y su

esposo Carlos Ocegüera. Ellos, egresados de “La Esmeralda”, se contagiaron del espíritu de rebeldía que ya hemos mencionado y permeado a la capital desde los años 70 y formaron uno de los grupos independientes más destacados de la época: El “Grupo Germinal”.

A grandes rasgos, este grupo se caracterizaba por la creación de mantas con grandes dimensiones, que acorde a la época, representaban mensajes políticos y de protesta ante lo tradicional u obsoleto. Además, tenían un alto sentido social que incluso los llevó a Nicaragua para participar con la población y mostrarles el proceso de las artes, medios de expresión propios y explotar su talento, invitados por el Ministro de Cultura de la Revolución Sandinista.

La perseverancia y trascendencia del grupo, aún hoy es visible dentro de la UAM Xochimilco, con el “Taller de Gráfica Monumental”, producto creado tras su llegada de Nicaragua de tres de los integrantes de “Germinal”: Mauricio Gómez Morín, Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández.

Desde su estancia en “La Esmeralda”, “Germinal” pugnaba por medios y métodos de enseñanza más eficaces para las artes, así como que incluyeran procesos más democráticos y de calidad.

Mientras Mauricio y Carlos se encontraban dando clases en la UAM Xochimilco en 1981, Yolanda colaboraba con el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla para la creación del Museo de Culturas Populares.

Tras este paso, Yolanda y Carlos regresan en 1989 a Aguascalientes, ciudad natal de la primera, para establecerse y abrir una galería de arte llamada “Hera”.

Quizá el factor disruptivo, independiente, la experiencia con el arte y el mercado, así como la mirada fija en la educación a

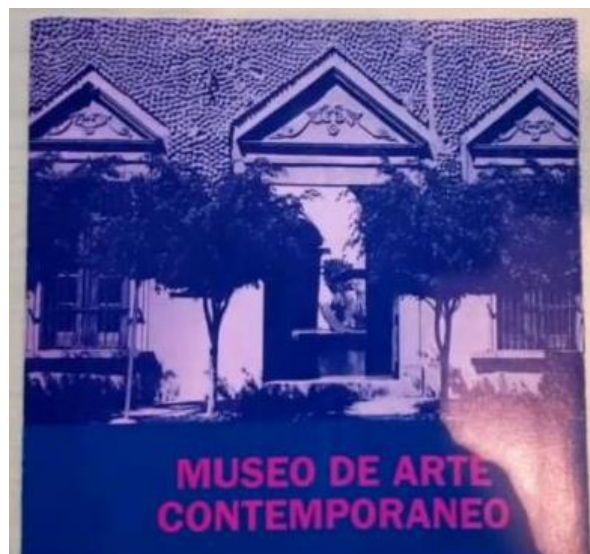


Ilustración 33. Tríptico de presentación del Museo de Arte Contemporáneo en su antigua sede. s/f. Captura de pantalla. (Facebook Museo Espacio, 2020)

través de las artes, fue lo que llamó la atención de Gómez Serrano para invitar a Yolanda Hernández, a dirigir el primer museo de arte contemporáneo del estado. En un inicio, Gómez Serrano tenía la idea de hacer un museo que albergara y exhibiera la colección del Concurso Nacional de Arte Joven y su antecedente el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas²⁹, sin embargo, a palabras de Yolanda Hernández recabadas en una entrevista que le hice el 2 de septiembre del 2020, ella le dijo: “¿Sabes qué?, así se mueren los museos, los museos necesitan vida, [exposiciones] temporales, lo que te propongo es una exposición temporal y una de arte joven, y así lo hice...”

Para inaugurar el museo y presentar una exposición de calidad, Yolanda Hernández viajó a la Ciudad de México al Museo de Arte Moderno, encabezada en ese momento por Teresa del Conde y le ofreció una selección de la colección del museo, además de una exposición de fotografía de Manuel Álvarez Bravo. Para aquel tiempo la administración de Barberena Vega estaba a poco tiempo de concluir, por lo que Gómez Serrano optó por llevar la exposición de Álvarez Bravo al Museo Aguascalientes.

²⁹ Según el testimonio de Yolanda Hernández, el concurso cambió de nombre gracias a la idea de Raquel Tibol, ya que los nuevos medios de expresión artística como el performance, la instalación, el videoarte, etcétera, no tenían cabida en el vetusto concurso que sólo contemplaba la gráfica, pintura y escultura. Este hecho, se constata en el texto de sala de la exposición “El Arte joven de México cumple 50 años”, el cual, era una carta de Tibol a Victor Sandoval, donde le sugería que le cambiara el nombre de Arte Joven.



Ilustración 35. Antigua sede del Museo de Arte Contemporáneo. Captura de pantalla. *(Facebook Museo Espacio, 2020)*



Ilustración 34. Sala de exhibición, primera sede del museo de arte contemporáneo. s/f. Captura de pantalla. *(Facebook Museo Espacio, 2020)*



Ilustración 37. Curso gratuito de crítica de artes visuales. Se reconoce de izquierda a derecha a Graciela Kartoffel, de amarillo a Carolina Castro y de negro a Martín Andrade. 1993. Colección Yolanda Hernández.



Ilustración 36. Tríptico a la exposición de Derek Besant en el museo de arte contemporáneo. 1994. Captura de pantalla. (Facebook Museo Espacio, 2020)

En esta sede se tuvieron una gran cantidad de exposiciones, que a la vista del público quedaban muy bien en aquel antiguo edificio de finales del siglo XIX con una típica portada de Aguascalientes, ahora adaptado a museo de arte contemporáneo; empero, el edificio no contaba con bodegas y era un problema complejo para los préstamos y las colecciones.

Además de las exposiciones, esta sede se destaca por haber presentado talleres de crítica, cursos y diplomados de especialización en arte, historia y teoría. Yolanda estuvo en la dirección del Museo de Arte Contemporáneo desde 1991 a 1998, periodo en el que no sólo elaboraba el contenido de los folletos, el logo de la primera sede (creado por su esposo Carlos Ocegüera) y las relaciones con otros espacios, sino que también fue partícipe del proceso de cambio de sede, a su ubicación actual.

En 1998, el Gobernador del Estado Otto Granados Roldán, decidió comprar la casa que estaba en remate, previamente embargada en las calles Primo Verdad y Morelos, en pleno centro histórico, para convertirla en el nuevo museo de arte contemporáneo en Aguascalientes.

Esta casa que data de 1901, también obra del arquitecto autodidacta Refugio Reyes Rivas y Samuel Chévez, fue un gran y popular almacén de venta de telas, ropa, uniformes para los ferrocarrileros y para la antigua fundidora de los Guggenheim, así como diversos productos del hogar.



Ilustración 38"Ropa/ Novedades 8". Detalle de fotografía colocada en el interior del MAC8. Colección del MAC



Ilustración 40. "Ropa/ Novedades 8". s/f. Fotografía colocada en el interior del MAC8. Colección del MAC8



Ilustración 39. Toma de protesta de la Asociación de Amigos del Museo. 1998. Uno de los últimos eventos realizados en la antigua sede, además se recibió la adquisición de obra hecha por el gobernador. De izquierda a derecha: Yolanda Hernández, Lucero Ávila, Miguel Ángel Vargas, Nicole Sio-Granados, Otto Granados y Carlos Blas Galindo. Colección Yolanda Hernández.

El edificio primero fungió como casa, pero a partir de su adquisición por la familia Rábago fue transformada en un almacén de novedades, y llamado con el mismo número de la finca, es decir, el “número 8”.

Así, en septiembre de 1998, el museo de arte contemporáneo estrenaba edificio con espacios más amplios, y ahora sí, con bodegas. Durante dos años, el antiguo y nuevo edificio funcionaron a la par. En el MAC8 se exhibían diversas exposiciones con artistas de diferentes latitudes y en el antiguo edificio, sólo obras y expo-ventas de artistas exclusivamente hidrocálidos. En esos años era llamado la Galería de Arte Contemporáneo. El 13 de septiembre del año 2000, durante la administración del gobernador Felipe González González, el Instituto Cultural de Aguascalientes decide cambiar un poco la vocación de este espacio y le llama “Centro de Investigación y Experimentación del Arte Gráfico de Aguascalientes. El Obraje”, para ser un espacio de creación de gráfica que sirviera para experimentados y profesionales.

En una entrevista entre la Mtra. Yolanda Hernández y el Arq. Guillermo Saucedo (actual coordinador de “El Obraje”) publicada en la página oficial de Facebook de Museo Espacio el 16 de octubre del 2020, mencionan que sobre el 2015, el Centro de Investigación y Experimentación deja de funcionar como un taller de producción y se convierte en el 2018 en una galería de arte con venta de obra gráfica que se realizó ahí mismo, además de ser una plataforma para productores locales. A la fecha, este espacio se llama “Galería el Obraje”.

Una vez abierta la nueva sede del museo, ahora llamado “MAC8”, Yolanda continúa al frente de este espacio con programas como el diplomado de especialización que se realizaba año con año de 1996 al 2004, paralelo a las exposiciones. De este periodo, podemos destacar las exposiciones de Fomento Cultural Banamex y la adquisición de la pieza “El Mar” del artista visual Enrique Guzmán, logrado a través de una gran gestión por parte del museo y la Asociación Amigos del Museo, además de obra de la artista Tina Modotti y la creación de la “Bienal de Dibujo Enrique Guzmán”, creada en el 2004, para darle cabida a los artistas nacidos en Aguascalientes o residentes del estado, con un mínimo de 5 años.

Cuando Yolanda Hernández deja la dirección del museo (2004), para encargarse de la coordinación de la recién creada licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Artes, Marel de Lara la sustituyó en su puesto.

En una entrevista que se le realizó el 19 de noviembre del 2020 a Marel, me mencionó que recibió el museo sin un plan expositivo a futuro, por lo que tuvo que recurrir a sus amigos para comenzar a armar algo para el museo. La primera exposición durante su dirección fue la de su amigo Santiago Carbonell, llamada “Cuestión personal”. La denominaron así, pues derivado de la nula planeación a futuro, tomaron las piezas que se encontraban en casa y estudio de Carbonell y las presentaron en el museo, dando este papel de personal e íntima.

De su dirección, se podrían destacar aspectos que siguió durante todo ese tiempo. Un ejemplo de ello, era la apertura que le dejaba a los artistas para, como me dijo ella, “meter su cuchara”. Les abría la posibilidad de participar e incluso, para ayudar al espectador que tuviera una libre interpretación de la obra. Al respecto de esto, ahondó en dicha entrevista:

Marel Lara: En colaboración con Santiago, la verdad es que nos pusimos a organizar toda la exposición. Yo soy una fiel creyente de que cuando tienes una exposición individual de una persona importante, a mí los curadores y los museógrafos me salen sobrando; yo creo que el artista junto con el director tiene toda la capacidad de saber también, como él quiere dar a conocer su mensaje, qué lectura quiere que se le dé, cómo quiere estructurarlo. A mí me encanta darles esa posibilidad al creador. Para mí, al final ellos son los que están dando algo y tú puedes tener esa comunicación y llegar al público como ellos quieren”

Recordó, además, cómo es que les permitió ser partícipes del espacio a los artistas, como en el caso de Othón Téllez, quien a sus palabras, creó un obra dentro de una pequeña salita del museo.

Desde el 2004 hasta el 2012, procuraban realizar cinco exposiciones al año. Contemplaba muestras con gente local de la Bienal de Dibujo y Pintura Enrique Guzmán, una con los acervos del museo, la exposición anual de los ganadores de arte joven y completaba casi siempre con muestras individuales.

Una característica en común de los directores del “MAC8”, es la revisión a la colección que tienen tanto con los ganadores de la “Bienal Enrique Guzmán” como de “Arte Joven” para presentarlas, a través de distintos temas, como, por ejemplo, aniversario de su creación.

En 2012, el “MAC8” sufre otro cambio y tras 7 años de estar bajo la dirección de Marel, un nuevo director entra, en esta ocasión fue Anuar Atala; un egresado de la primera generación de la licenciatura en Artes Visuales.

Con él, existe un paradigma un tanto distinto para la gestión de las exposiciones en el museo, ya que él mismo al ser productor de arte contemporáneo, contemplaba poner lo más reciente del arte, en la programación. Durante ese periodo, se realizó el primer festival de arte sonoro en un museo de Aguascalientes, llamado “Punto Ciego”.

Durante los dos años en los que estuvo Anuar, se puede contar muy poco ya que aparte de las propuestas que debía formular, tenía al igual que otros y otras directoras, compromisos de exhibición. La manera en que él participó para realizar las exposiciones que no eran por compromiso, era a través de la elección de piezas de “Arte Joven” y la Bienal, tomando a diversos artistas para insertarles un tema o discurso en particular.

El día 20 de octubre del 2020, Anuar me acepta una entrevista. En ella, me describe su método curatorial que plasmó en una exposición cuyo nombre no recordó, pero que contempló como emblemática, ya que la conformó no sólo por obra, sino por textos con interpretaciones de las piezas que se exhibían:

Anuar Atala: Parte de la curaduría también fue seleccionar gente que estuviera analizando o pensando el arte desde diferentes trincheras, e invitarlos a escribir. A cada uno de los invitados se le seleccionó una pieza de las ganadoras y tenían que escribir una cuartilla sobre esa obra y mi idea era que se expusiera el texto impreso, grande, para darle digamos las dimensiones físicas y las dimensiones en cuanto a connotación y discursivas que pudiera tener la obra misma; ósea, no como una cédula, se expone el texto como obra misma, porque a final de cuentas, mi discurso era: la reflexión que se hace sobre el arte, también se puede considerar como una

obra, de alguna manera si está bien estructurada, es hasta una propuesta académica y literaria.

La curaduría se extendía para invitarle al público a entender que la reflexión o la crítica de arte también puede ser un producto estético y se exponía con el mismo valor”

Tras la salida de Anuar, a la dirección del museo ingresó otro egresado de la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Artes: Carlos Castañeda.

Castañeda emprendió esta aventura desde el 2014 hasta el 2016, año en que la administración del Gobierno del Estado, cambia a la actual.

Al igual que Atala, el tiempo de estancia fue muy reducido, pero también imprimió diversos esfuerzos para crear exposiciones de calidad.

Carlos Castañeda concedió una entrevista el 24 de abril del 2021, en la que me compartió que su meta estaba fija en montar 3 exposiciones anuales. Procuraba por una parte cumplir con los compromisos expositivos, así como la organización de las muestras de dos bienales; a su vez, jugaba con los espacios y buscaba montar exposiciones simultáneas en distintas salas y en la medida de lo posible, encontrar un hilo conductor entre las piezas y muestras.

Su primera exposición fue de Máximo González y el proyecto “Changarrito”, el cual, procuraba mostrar y vender las obras de productores noveles. En un principio, comentó que sólo se buscaba un número reducido de artistas para vender, sin embargo, le pareció mejor idea el montar semanalmente a un artista nuevo y así se hizo. Cada semana se montaba a un artista local, lo cual ayudó a enriquecer el proyecto durante tres meses.

De la misma forma que presentó exposiciones con temáticas como la tauromaquia (a gusto del gobernador de dicho periodo), sus exposiciones estuvieron basadas en gran medida, en tendencias cronológicas.

En este contexto histórico, la palabra curador era cada vez más vista dentro del campo de las artes en Aguascalientes y a la pregunta de cuál proyecto él consideraba que estaba más apegado a las prácticas curatoriales, me mencionó:

Carlos Castañeda: “En la planta de arriba puse Concurso Nacional para Estudiantes y en la baja Arte Joven (...) yo creo que ese fue el trabajo más parecido o digamos más profesional de curar una exposición que he hecho, porque sí me puse a investigar todos los textos que había de Arte Joven y los puse por donde estaba *Concurso Nacional* que estaba en la parte de arriba, logré meter todo y puse los textos de Raquel Tibol.

En las cédulas, puse a chambear a Claudia, muchísimo, porque nos dimos un clavado a las actas de premiación que tenemos en el 8. Entonces lo que hicimos fue que por cada premio, digamos, yo seleccionaba... en un principio era 4, 5 o hasta 8 premios de Arte Joven -ahora son 4- pero en esos años lo dividían [*entre todos*] (...) entonces escogí... ahí si fue por gusto, pues sólo podía escoger una pieza por año (...) puse en la cédula quiénes habían sido los jurados, quien era el director del Instituto Cultural, quien era el gobernador y datos curiosos... por ejemplo que el artista se ganó todo el dinero del premio en la feria, que no llegó la obra (...) “Es la que más se ha acercado a una investigación”.

Con el cambio de administración se devinieron varios factores que perturbaron la dinámica del museo, pues este estuvo en procesos de remodelación y la afectación de la pandemia retrasó mucho de la agenda y los proyectos.

A principios del 2017, Castañeda es cambiado a la dirección del Museo José Guadalupe Posada y su lugar dentro del “MAC8”, es ocupado por Grecia Zavala Teyssier.

A Grecia le tocó también organizar la muestra de “Arte Joven” del 2017 y junto a su equipo, comenzar a labrar diversas exposiciones con diversos enfoques, desarrollando varias individuales como la del pintor potosino José Angel Robles con “Transición” y “No todos somos santos” de José Antonio Romero.

Bajo la dirección de Grecia, se configuró una agenda muy similar a lo que se venía llevando a cabo del museo, como las muestras por encargo. Aunque en su último periodo la información documental es poco clara, la última exposición de la que se tiene registro es la muestra denominada “8Con textos”, sin embargo, de esta exhibición no es posible encontrar mayores detalles y los detalles más abundantes

se hicieron mención en la Agenda Cultural que el ICA transmitió a mediados del 2018.

Por lo poco que se puede encontrar, esta exposición se creó desde el mismo museo, pero ante la falta de información, no podemos contarla para este ejercicio. Grecia estuvo poco tiempo en la dirección, pues en julio del 2018, ella fue cambiada de espacio y se reubicó en la dirección de la “Casa Terán”.

Con la salida de Grecia, ingresó Moisés Díaz, un conocido profesor y productor de arte local, ganador en 1983 de “Arte Joven” -cabe señalar que Moisés Díaz Jiménez, le ganó en dicho concurso al ahora internacional Gabriel Orozco-. Además de su producción y enseñanza de las artes, Moisés ha sido jurado de un sinnúmero de concursos, entre los que destaca justamente “Arte Joven” y la “Bienal Enrique Guzmán”. Díaz prácticamente estuvo un año frente al “MAC8” de forma regular, antes de que la pandemia del COVID 19 y la remodelación del museo afectara la agenda. El 26 de marzo del 2020, marcó una pauta para los museos del estado. A partir de ese día y hasta nuevo aviso, las autoridades sanitarias decretaban el cierre urgente de los espacios y actividades no esenciales, para evitar la propagación del virus, que mantenía al mundo en máxima alerta epidemiológica.

Cuando ingresó Moisés, se presentaron a los ganadores de la Bienal, así como exposiciones que trabajaron en conjunto con artistas y productores locales, como fue el caso de la exposición de Victor Sanzón y Dinashui.

Tras el cierre del museo por la pandemia y su remodelación, las actividades siguieron de manera virtual y tratando de hacer la agenda lo más normal posible. El “MAC8”, por fin, abrió sus puertas con la inauguración de las obras que fueron parte del XLI Encuentro Nacional de Arte Joven. Hasta el momento en que se redacta esta parte de la investigación, se tiene proyectado que la siguiente exposición sean los o las ganadoras de la “Bienal Enrique Guzmán”.

La variedad de movimientos dentro de la coordinación que se han registrado en el “MAC8”, nos ha demostrado que existieron diversas formas de mostrar exposiciones, formas en que se pensaron y en cada una de ellas, se puede

observar tanto su manera particular de pensar el arte contemporáneo, como el modo de resolver la agenda que debían cubrir.

En todas y todos, encontramos que siempre han existido compromisos de exposición, impulsados desde altas jerarquías del instituto o el mismo Gobierno del Estado. Componen un funcionamiento similar a cualquier otro museo donde las exposiciones ya armadas o curadas en otros espacios se trajeron y adaptaron, por lo que dichas muestras no las consideramos dentro de la agenda curatorial de esta investigación ya que no fueron creadas desde la misma institución.

Como se mencionó, este tipo de prácticas son muy comunes incluso en instituciones museísticas donde sí se realiza investigación y se cuenta con el equipo curatorial. A este respecto, en la entrevista que le realicé y ya se citó anteriormente a Pilar García en febrero del 2019, se dijo al respecto:

Miguel Ángel T: ...hasta el momento, sólo se ha tenido en la idealización de poner como un tipo de departamento de investigación (dentro del Instituto Cultural de Aguascalientes), en el que espero, realmente se enfoque a una profesionalización e investigación curatorial, por ejemplo a museos de arte contemporáneo, pues investigación y exposiciones de arte contemporáneo para este departamento; museos de arte moderno, para este otro departamento y así distribuir.

Pilar García: Bueno, te voy a decir una cosa, que también dentro del MUAC, muchísimas exposiciones vienen ya curadas.

MA: Pero si hacen desde adentro ¿no?

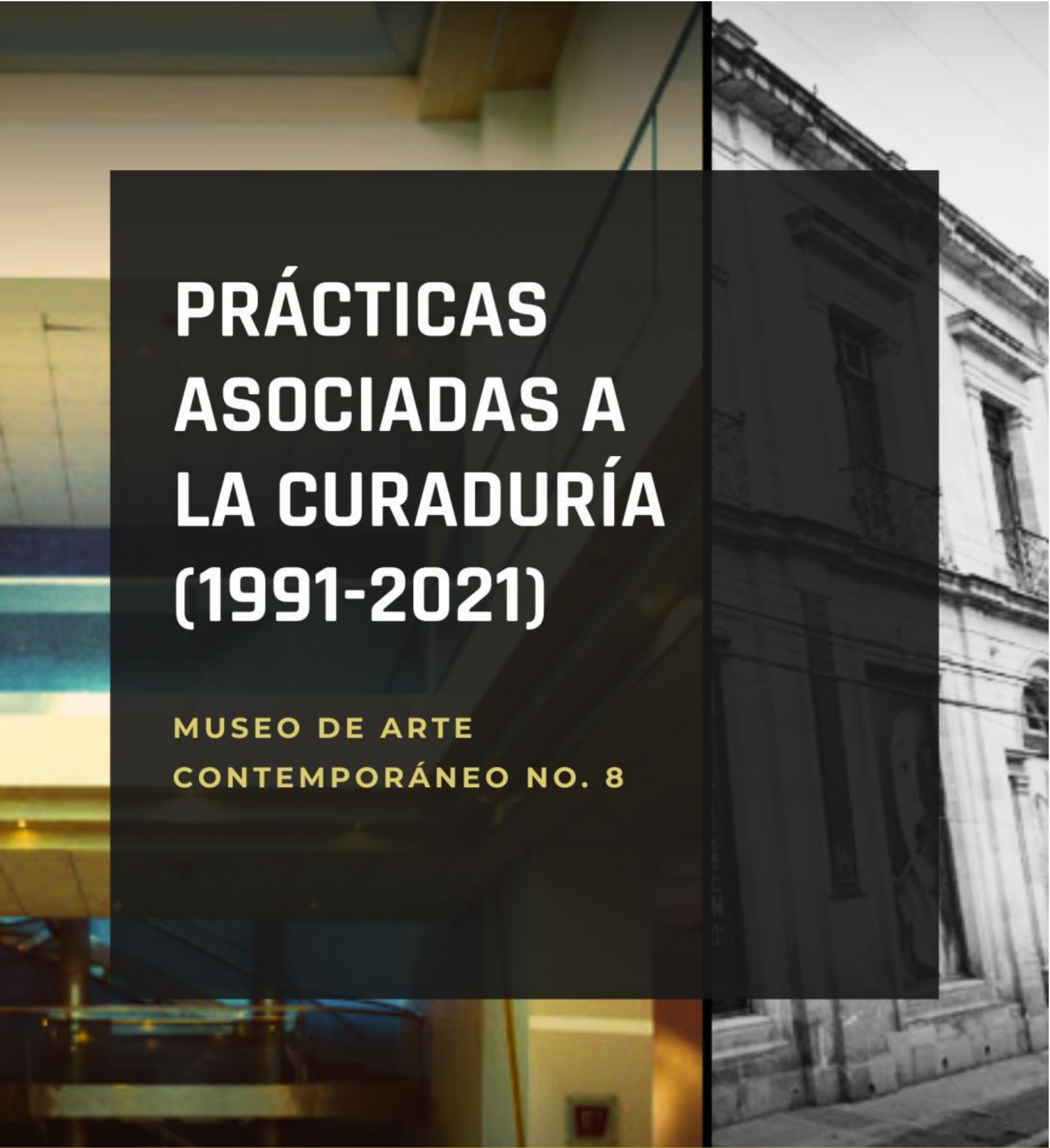
Sí, pero pocas. No tantas. Lo que hacen es que muchas veces con curadores que coordinan, que es un poco lo que tú haces, coordinan las exposiciones que ya vienen hechas. Entonces las aterrizan, si hay que traducir lo hacen, un poco también trabajan la museografía. Es como el enlace, un poco como lo que tú haces. Yo no he hecho el ejercicio de cuántas exposiciones ya vienen curadas.

Pues es que hacer investigación es muy lento. Yo más o menos me echo una al año, pero en realidad son temas que vas desarrollando, que por lo menos, tienes que desarrollar por dos años...

El nulo o poco soporte que el Instituto podría proveer hacia los museos, hace que la investigación desde adentro se torne difícil y muy compleja para realizarla, uno, sin equipo suficiente y dos, en cortos lapsos de tiempo para presentar exposiciones en el "MAC8".

Para poder llegar a una conclusión sobre las prácticas que se realizaron en el Museo de Arte Contemporáneo no. 8, es necesario hacer una revisión más detallada sobre los procesos que se incrustaron en la muestra de exposiciones creadas desde el mismo espacio.

A continuación, se presenta una serie de imágenes que nos ayudarán a comparar las prácticas encausadas por cada uno de las y los coordinadores de este recinto. Mostraremos aspectos relevantes, pero particularmente, aspectos que nos ayudan a visualizar si lo que realizaron fue justamente algún tipo de curaduría, práctica curatorial o sólo se ajustó a un sistema de selección, desarrollado desde el siglo XVIII y que sólo se ha ido actualizando desde ciertos aspectos, conforme pasan los años.



PRÁCTICAS ASOCIADAS A LA CURADURÍA (1991-2021)

MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO NO. 8

CUENTA CON UNA SALA PERMANENTE, DEDICADA SÓLO A LAS PIEZAS DEL ARTISTA ENRIQUE GUZMÁN

Cuenta con 3 salas de exposición temporal con 430 m2, la obra de las salas es renovada cada seis meses, pues alberga exposiciones itinerantes, nacionales e internacionales del arte contemporáneo. En sus patios se realizan periódicamente conferencias, encuentros musicales, lecturas literarias y talleres. (2)

(2) Fuente: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=217



CONTEXTO

A continuación, nos guiamos con las siguientes métricas para resaltar el trabajo dentro del museo y poder visualizar:

1 / TIPO DE EXPOSICIONES

Exposiciones prestadas o armadas para el espacio, así como las temáticas usuales

2 / INTERVENCIÓN EN EXPOSICIÓN

Formas o maneras de intervenir en la consolidación de las exposiciones

3 / USO DE GUIONES

Si se construyeron, o no, guiones ya sean museológicos, científicos o curatoriales

4 / INVESTIGACIÓN/ PROPUESTA CURATORIAL

¿Existió una investigación académica previa?

METODOLOGÍA DE LA GRÁFICA

Después de analizar las respuestas brindadas, así como las exposiciones que se presentaron, nos es posible realizar una gráfica de control, para poder evaluar de forma rápida, examinar los resultados y de esta manera, deducir si las acciones que emprendieron pertenecen a una forma de crear curaduría o siguen cumpliendo parámetros de una selección tradicional con mucha, poca o nula participación de las prácticas curatoriales, tal y como las podríamos contemplar en esta primera parte del siglo XXI.

COMPOSICIÓN DE LAS ACCIONES EMPRENDIDAS

COORDINADOR(A)	INTERVENCIÓN EN EXPOSICIÓN	TEMÁTICAS RECURRENTES	USO DE GUIONES	INVESTIGACIÓN / PROPUESTA CURATORIAL
Yolanda Hernández Álvarez	Creación de textos de sala, elección de piezas	Monográficas y trayectoria. Exposiciones regularmente prestadas	No	Búsqueda de exposiciones entre conocidos
Marel Lara	Creación de textos, junto a artistas	Colección del museo y de los propios artistas. Exposiciones prestadas y armadas por artistas	No	Archivos y obras de la colección
Anuar Atala	Selección de obra y colaboraciones	Colección del museo. Exposiciones prestadas	No	Reinterpretación de obras de la colección a partir de la literatura
Carlos Castañeda	Selección de obra y de textos	Colección del museo. Exposiciones prestadas y compromisos	No	Selección de obra y destacar datos de archivos
Grecia Zavala	Selección de obra y creación de textos	Monográficas y trayectoria. Exposiciones regularmente prestadas	No	Selección de obra y destacar ciertas obras
Moisés Díaz	Selección de obra y colaboraciones	Colección del museo. Exposiciones prestadas y compromisos	No	Archivos y obras de la colección

Fundadora del primer museo de arte contemporáneo en Aguascalientes. Este 2021, cumplirá 30 años de existencia. Sus principales fortalezas se encontraron en haber colaborado con el MAM, Fomento Cultural Banamex, con el gobierno de Canadá y la exportación de una exposición a Nueva York. Gran cantidad de exposiciones de gráfica y serigrafía. Creación de la Asociación de Amigos del Museo. Diplomados en historia y teoría del arte y la cultura. Creación de la Bienal de Dibujo y Pintura Enrique Guzmán.



**YOLANDA
HERNÁNDEZ**

Su primera exposición fue la de su amigo, Santiago Carbonell con obras que tenía en casa y taller, llamada "Cuestión personal", debido a que toda la obra le pertenecía a él y era muy personal. Abrió las puertas a la experimentación de los artistas, como a Otón Téllez. Experimentó con la colección del museo Generaba alrededor de 5 exposiciones al año. Una de las más relevantes fueron los 40 años de Arte Joven en donde se buscó entender el proceso y reconocer a grandes artistas contemporáneos.

Se quedó con planes de curar exposiciones junto a artistas de Arte Joven, que estuvieran consolidados.



MAREL DE LARA

Su gestión duró 2 años, sin embargo, en el contexto curatorial, se hizo un cambio, debido a que él exploró desde una visión de artista joven. Un tanto comparable a lo que sucedió en los años 90 en el MAM y el MACG, que ya se mencionaron en el capítulo anterior. Elegía piezas de artistas y/o de la colección y les daba un tema.

Su exposición con mayor acercamiento a las prácticas curatoriales, fue en la que seleccionó a los ganadores de la Bienal y diversos escritores les crearon textos alusivos a la obra, brindando nuevas perspectivas para la interpretación final.



ANUAR ATALA



Le tocó organizar 2 Bienales y generaba alrededor de 3 exposiciones al año. También con visión de artista joven, se aventuró a explorar nuevos medios. Su primera exposición fue de Máximo González y su "Changarrito". Para esta muestra, puso la consigna de que cada semana, se colocara un nuevo productor local.

Invitaba a conocidos del FONCA, como Maribel Portel y Beatriz Zamora. Otras muestras importantes durante su gestión fueron de Sofía Basi y "La colección de invierno", una exposición en época de invierno, con obras que hablaban de dicho momento. Celebró los 50 años de Arte Joven, con investigación de algunos datos de cada año y luchó por que se le hiciera un catálogo. Sus exposiciones tenían tendencia a la cronología.

Durante el corto tiempo en el que logró estar en el MAC8, previo a su cargo actual como la coordinadora de "Casa Terán", se presentaron diferentes e interesantes exposiciones con algunos productores nobeles. La experimentación con la museografía en tanto a paleta de colores en los muros y la presentación de las obras, es parte de su característica como coordinadora del museo. También realizó exposiciones aprovechando la colección del museo como la última a su cargo llamada "8 Con Textos". Destacan, además, actividades alternas como el taller "La poesía en el temple", y exposiciones como "La galaxia en Mármol" de Luis López Loza, "Amordecidas, Paisajes Internos" de Susana y Salinas y "Natura. Paisaje latinoamericano" de la Colección FEMSA.

A Moisés le tocó la dirección del museo en una época compleja. Primero, por las remodelaciones y adecuaciones que el museo tuvo, y después, por el cierre de los espacios a raíz de la pandemia mundial del COVID-19. Aunque breve, ha llevado a cabo las selecciones y exposiciones de Arte Joven, exposiciones ya armadas y la Bienal Enrique Guzmán. Al momento de la entrevista que tuve con él, previo al cierre de los museos, aun no habían desarrollado una exposición curada desde el mismo recinto.



CARLOS CASTAÑEDA



GRECIA ZAVALA



MOISÉS DÍAZ



4.2.2 Museo Espacio



Ilustración 41. Logotipo del Museo Espacio. Imagen extraída del Facebook del Museo Espacio.

El Museo Espacio surge a pesar de una tormentosa lluvia de críticas tanto internas del Instituto Cultural de Aguascalientes, como de agentes externos a él.

En el actual FICOTRECE (Fideicomiso Tres Centurias) y en su momento llamado MECA (Macro Espacio Para La Cultura y las Artes) -término en desuso por la actual administración del

gobernador Martín Orozco, que sin embargo, no se ha eliminado ya que

aparece en el artículo 73 Bis, adicionado el 8 de agosto de 2016, de la ley de Cultura del Estado de Aguascalientes, y persistente aún en la última reforma publicada en la Primera Sección del Periódico Oficial del Estado, el lunes 26 de octubre del 2020.- se estableció restaurar las antiguas naves abandonadas de los talleres del ferrocarril, que en su momento, llegaron a ser los más grandes de latinoamérica.

El auge industrial de los talleres de reparación había llegado a su fin después de prácticamente un siglo de existencia, cuando en el año de 1991 se anuncia su privatización y se deja en abandono las naves del complejo ferrocarrilero.

En el portal web de Gobierno del Estado de Aguascalientes, el arquitecto José Luis García Ruvalcaba menciona que, dada la reforma en la constitución de 1995, en la que el entonces presidente Ernesto Zedillo promovió las licitaciones para que se ofrecieran títulos de concesión, el patrimonio de los aguascalentenses se encontraba en riesgo de desaparecer. Ante esto y posterior a la llegada en 1998 del gobernador del Estado, Felipe González González, se realizaron las gestiones para que estos importantes terrenos no se perdieran.

Así, se logró una meta nunca antes vista: la donación de más de 660,000 m² de tierras, de parte de Ferrocarriles Nacionales de México a un estado de la República.

Con esta donación, se comenzó con un gran plan de restauración que a continuado a través de 4 sexenios comenzando con Felipe González y casi finalizándose en la actual administración de Martín Orozco Sandoval (2016-2022).

La primera etapa consistió en la creación de la plaza cívica y conjunto de las “3 Centurias”, que abarcaba el almacén de carga y la antigua estación del ferrocarril, convirtiéndose en el Museo Ferrocarrilero.

Tras haber creado este desarrollo, se limpiaron las antiguas naves de reparación y muchos de sus herramientas, vagones y objetos fueron sustraídos durante la administración de Luis Armando Reynoso Femat, -sin conocerse el paradero final de muchos de ellos- para la construcción de otro importante centro para el arte en Aguascalientes: La Universidad de las Artes. Por primera vez en la historia del Estado, se abría una universidad pública, con enfoque a la enseñanza formal del arte. Esta universidad inició con la apertura de la Licenciatura en Artes Visuales en el año 2002; sin embargo, al no tener un lugar fijo, los antiguos edificios de almacenes de los talleres de reparación, se habilitaron para ello. Así, se conforma la universidad con la Escuela de Danza, Teatro, Artes Visuales y Música.

Durante la administración de Carlos Lozano de la Torre, se busca consolidar este recinto como un lugar auténticamente para las artes y la cultura y por ello, se decide habilitar otros edificios para hacer un espacio de centro de convenciones, un auditorio de usos múltiples, Taller Nacional de Gráfica, centro de idiomas, museos y una sala de conciertos; además de la incorporación de la Biblioteca Pública Central Centenario-Bicentenario, Taller de Locomotoras, el Almacén de Carga, Museo Ferrocarrilero, Casa Redonda. Este mega proyecto fue denominado el “MECA” (Macro Espacio para la Cultura y las Artes).

El antiguo edificio 41 y 42 conocidos como el “Almacén de madera” y “Taller de Carpintería Mecánica”, se unieron en una intervención arquitectónica para crear el Museo Espacio.



Ilustración 42. Captura de pantalla de la video presentación del MECA. (ICA Difusión, 2015)



Ilustración 43. Captura de pantalla del video presentación del MECA. (ICA Difusión, 2015)

A pesar de la preocupación por el rescate de los espacios y transformarlos en lugares culturales no se hicieron esperar, ya que la gran inversión monetaria que se le inyectó al proyecto -cerca de 1000 millones de pesos, dicho a palabras de la misma directora del ICA, en una entrevista³⁰- generó controversia tanto por el recorte de actividades del mismo Instituto, como de las declaraciones mal interpretadas de la entonces directora del Instituto Cultural de Aguascalientes, en las que se decía, que, en este museo, no habría cabida para artistas nacionales, al decir que estaba abierto para proyectos internacionales.



Ilustración 44. Render de las primeras proyecciones del Museo Espacio. Captura de pantalla. (ICA Difusión, 2015)

³⁰ Esta entrevista a Dulce María Rivas Godoy, se puede consultar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=Bw7GRgPshsc&ab_channel=Biopol%C3%ADticaM%C3%A9xico



Ilustración 45. Render de las primeras proyecciones del Museo Espacio. Captura de pantalla. (ICA Difusión, 2015)



Ilustración 46. Render de las primeras proyecciones del Museo Espacio. Captura de pantalla. (ICA Difusión, 2015)



Ilustración 47. Render de las primeras proyecciones del Museo Espacio. Captura de pantalla. (ICA Difusión, 2015)



Ilustración 48. Logo del MECA. Captura de pantalla. (ICA Difusión, 2015)

Sin contar mayores vicisitudes ajenas al campo de este estudio, el 29 de enero del 2016, se inaugura el Museo Espacio, de la mano del primer convenio entre la Secretaría de Cultura y Gobierno Estatal.

El Museo Espacio es el recinto museístico más grande del estado, con más de 6000 m² de área expositiva, dividida en un primer momento en 2 salas y que actualmente, cuenta con 4, debido a las modificaciones que se le ha realizado para un mayor aprovechamiento del espacio expositivo.

Este espacio se construyó con el objetivo de ser un referente en el tema de exhibición de arte contemporáneo del más alto nivel, sin importar latitudes, sino más bien, basándose en lo mejor del arte actual.

En su primera etapa, se benefició a los programas académicos de alto nivel, como el simposio “El drama de la forma”, el cual, se inició simultáneamente con la apertura del museo y el cual, trajo a personajes del ámbito crítico, artístico y curatorial de renombre internacional. También, se extendía su horario de atención de 11 h. a 20 h., cerrando sólo el día lunes. El personal contratado para llevarlo a cabo, fue gente que estaba con la consigna de tener el conocimiento claro de la obra y poder brindar recorridos, para eliminar la imagen del custodio de sala que sólo está para cuidar la obra. Se pretendía que el costo de acceso al museo fuera de \$50 pesos, sin embargo, nunca se llevó a cabo sino hasta el 2018, que ya no se tuvo acceso libre, pero sí con un costo más bajo.

Se dice que está compuesto por dos etapas distintas, ya que diversos problemas, entre los que destacan los presupuestales, actualmente el museo cierra lunes y martes y cuenta con horario reducido de 11 h. a 18 h. El personal custodio, aparte del de Servicios Educativos, se sigue capacitando, pero el número de empleados se ha visto reducido en los últimos años, además y a diferencia de los primeros años, el acceso al museo ya tiene un costo de \$10 pesos en acceso general y \$5 pesos con descuento a personas de la tercera edad, estudiantes y maestros.

De nuevo, en su primera etapa, contaba con coordinaciones dentro de su organigrama que permitía separar y visualizar de mejor manera la distribución del personal; contaba con el Departamento académico, la coordinación de mantenimiento, custodios, diseño, museografía, servicios educativos, relaciones

públicas y procuración de fondos. Hoy en día, todos los departamentos han desaparecido y sólo está coordinado por la dirección del museo, dividido en el área administrativa, mantenimiento, custodios y servicios educativos, siendo este último, el único que sobrevive prácticamente con todo su personal.

Además de promover la exhibición y difusión del arte contemporáneo, el objetivo del museo es el de conservar, preservar y difundir el patrimonio industrial que se encuentra en toda su infraestructura y, también, de los acervos del Instituto Cultural de Aguascalientes a través de su bóveda de conservación (una de las más equipadas e importantes de la república) y se área de restauración, que actualmente, no pertenece directamente al museo, por lo que los servicios de este espacio, no están enfocados en las piezas que se pudieran exhibir en el museo.

Desde su fecha de inauguración hasta la actualización de esta investigación (octubre 2021), el museo ha contado con 9 diferentes exposiciones y 2 directores.

El primero de ellos fue Anuar Atala, en cuya gestión se alcanzaron a proyectar e instalar las primeras 4 exposiciones. Las siguientes 5, fueron gestionadas durante la coordinación de Yolanda Hernández, quien, como lo vimos, también fue la directora del “MAC8”.

Cronológicamente, estas fueron las exposiciones presentadas en el Museo Espacio:



Ilustración 49. "Relámpagos sobre México" de Jannis Kounellis. Del 29 de enero al 30 de junio del 2016. Imagen extraída del Facebook del Museo Espacio



Ilustración 50. "Como un juego de niño" de Daniel Buren. Del 22 de julio al 2 de octubre del 2016. Imagen extraída del Facebook de Museo Espacio.



Ilustración 51. "Wirikuta (Mexican Time Slip)" Colectiva. Del 3 de noviembre del 2016 al 30 de abril del 2017. Imagen extraída del Facebook de Museo Espacio.



Ilustración 52. "Azul de Prusia" de Yishai Jusidman. Del 8 de junio del 2017 al 3 de noviembre del 2017. Imagen extraída del Facebook del Museo Espacio.



Ilustración 53. "Akaso". Colectiva. Del 30 de noviembre del 2017 al 6 de mayo del 2018. Imagen extraída del Facebook del Museo Espacio.



Ilustración 54. "Javier Marín. Claroscuro" de Javier Marín. Del 12 de julio del 2018 al 24 de febrero del 2019. Imagen extraída del Facebook del Museo Espacio.



Ilustración 55. "Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del MUAC". Colectiva. Del 24 de abril del 2019 al 13 de octubre del 2019. Imagen extraída del Facebook de Museo Espacio.



Ilustración 56. "Anillos Concéntricos". Colectiva. Del 10 de diciembre del 2019 al 31 de enero del 2021. Imagen extraída del Facebook del Museo Espacio.

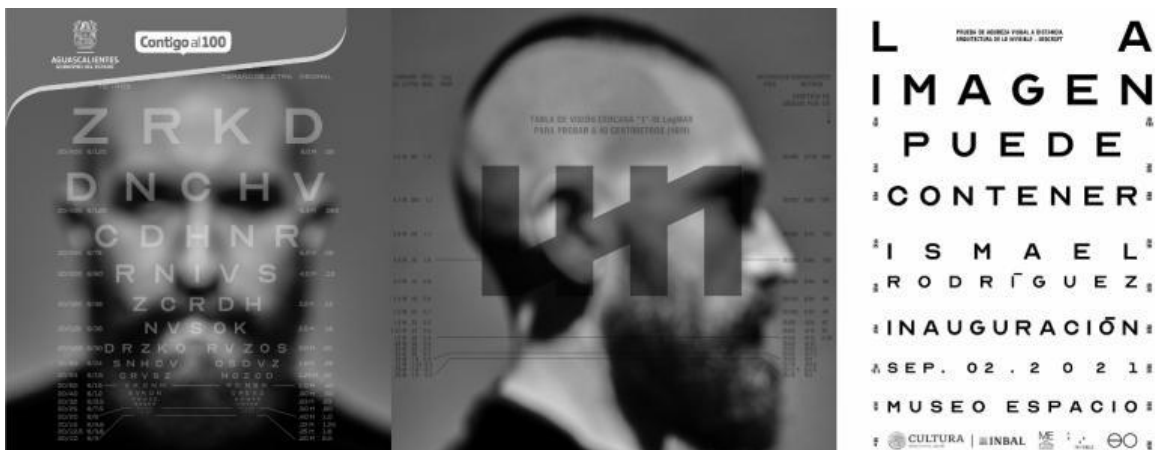


Ilustración 57. "La imagen puede contener" de Ismael Rodríguez. Del 2 de septiembre del 2021 al 8 de mayo del 2022. Imagen extraída del Facebook de Museo Espacio.

Existen muchos factores que se han ido construyendo para que el Museo Espacio sea como es hoy, entre ellas, las transformaciones internas y las actividades alternas que se realizan, desde que la pandemia obligó a cerrar el museo el día 26 de marzo del 2020 y que reinició actividades ya sin contratiempos o cierres temporales, el 2 de septiembre del 2021; sin embargo, se desea aclarar que muchas cuestiones de este tipo no se muestran aquí derivado de solamente, el estudio de las prácticas curatoriales.

Así podemos señalar que cada una de las exposiciones han sido preparadas, desde el exterior y con nula o poca participación de la misma institución.

Sólo dos exposiciones han sido anunciadas con el nombre del curador junto al de los artistas: “Relámpagos sobre México” de Jannis Kounellis y “Wirikuta (Mexican Time Slip)”.

Para las primeras tres exhibiciones, se tenía el vínculo con la Galería Hilario Galguera, quien gestionó y presentó las exposiciones a la dirección del museo. Al aceptarse, también se aceptó que dichas muestras vinieran previamente armadas, ya sea desde un discurso curatorial nuevo o ya utilizado y con los personajes con quienes ya se había establecido contacto.

Jannis Kounellis inauguró el museo un 29 de enero del 2016. Dicha muestra estaba curada por Bruno Corá, en estrecha relación con el artista. Se buscó implantar una exposición que rindiera un homenaje al espacio contenedor y a la historia ferrocarrilera del estado. Con ello, y echando práctica al movimiento *povera* al que el artista pertenecía, se adentró a las naves abandonas del complejo ferrocarrilero y extrajo diversos materiales para brindarles una resignificación artística.

Daniel Buren inaugura su exposición el 22 de julio del 2016. Dicho trabajo venía de Italia, previamente mostrado en un par de museos de Europa. Los textos con los que venía la exposición fueron adaptados, pero en todo momento conservando el discurso con el que ya se había presentado. Para completar ambas salas, se dispusieron en sala 1, unas piezas que provenían de la galería debido a que las enormes figuras geométricas sólo cubrían sala 2. El texto entre del pasillo entre sala 1 y 2, fue creado aquí, para darle continuidad a la sala.

Wirikuta (Mexican Time Slip), fue la última exposición en conjunto con la galería. Desde ahí, se contactó a Nicolás Bourriaud quien fingió como el curador y de él dependió la temática de la muestra, así como la selección de artistas y obra. Dicha exposición fue la primera muestra en colectivo, donde expusieron mujeres (Marlie Mul, Laure Prouvost y Pamela Rosenkranz) y un artista mexicano (Bosco Sodi). Cabe señalar que el discurso curatorial original de Nicolás Bourriaud, al que en algún momento tuve acceso, era de tan solo una cuartilla, con una somera explicación de la muestra y su origen. Con los pocos datos que otorgó y su visión más enfocada al montaje de la exposición, que estuviera en concordancia con su idea de los viajes fantásticos, la adaptación de los textos se tuvo que realizar, de nueva cuenta, dentro del museo.

La siguiente muestra marcó un hito, ya que se hizo un convenio con uno de los museos más importantes de arte contemporáneo del país: El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). “Azul de Prusia” fue la primera exposición en solitario de un artista mexicano en el Museo Espacio. Esta muestra, estaba cuidadosamente curada por Virginia Roy, y rigurosamente adaptada a la gran sala 2 del museo. En aquel momento se tenía contemplado que se tuvieran dos muestras distintas en ambas salas simultáneamente, sin embargo, la exposición de “Camel Collective” se tuvo que cancelar por cuestiones presupuestales. Con Azul de Prusia, se edita el primer catálogo entre la UNAM-MUAC y el Instituto Cultural de Aguascalientes, para Museo Espacio.

Al finalizar “Azul de Prusia” se dio paso a otra muestra que también ya había sido armada y expuesta en 2 museos de la República Mexicana: “AKASO”. Para el 30 de noviembre del 2017, fecha en la que se inauguró AKASO, yo ya me encontraba en el área administrativa del museo, por lo que, a partir de esta muestra, me pude involucrar de manera directa en la selección, análisis y proyección de las exposiciones. Dentro de mis actividades se encuentra la gestión, tanto de exposiciones como de algunos eventos, el presupuesto y aunque no me encargo de llevar a cabo todo lo necesario para que estas acciones se lleven a cabo, sí estoy involucrado en gran parte del proceso.

Para AKASO, contábamos con la información de la exposición donde se nos decía el porqué de su surgimiento y parte del proceso, sin embargo, los textos que nos ayudarían a conducir a nuestros espectadores por la exposición estaban a criterio de los museos que albergaban la muestra. Para ello, se me encomendó la tarea que a partir de las obras que se tenía en la lista de obra y basados en la presentación de la exposición que nos brindaron previamente, creara un texto de bienvenida. Finalmente éste, se colocó como texto de muro al inicio de la exhibición.

La exposición de Javier Marín fue la más concurrida de todas las muestras que se han presentado en el recinto. Con más de 50,000 asistentes, la exposición se prolongó un poco más para que se pudiera disfrutar. Gracias a los espacios tan generosos del museo, fue posible incluir obras de Marín, que no habían sido exhibidas juntas y para esa exposición, el artista creó algunas otras más. La exposición, una vez más, ya se encontrada armada y el equipo de Terreno Baldío Arte, quienes representan a Marín, se encargaron de la museografía y la curaduría.

El 24 de abril del 2019 se inaugura “Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del MUAC”, en plena época de feria, pero con un horario muy complicado. Con dicha exposición, el Museo Espacio retoma relaciones con el MUAC y presenta una exhibición única para el ámbito de las prácticas alternativas del arte contemporáneo en el estado: el arte sonoro; y esto es ya que nunca se había instalado una exposición de tal magnitud, importancia y dedicada plenamente -fuera de festivales- al arte sonoro.

“Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del MUAC” fue una exposición curada por Pilar García, que también tenía un catálogo, sin embargo y de nuevo, por factores presupuestales, no se publicó.

“Tierra Firme” de Jan Hendrix, una exposición curada por Cuauhtémoc Medina, y producida por el MUAC, sería la exposición la octava exposición del Museo Espacio, sin embargo, diversas cuestiones que impedían que la exposición se montara en tiempo y con las condiciones idóneas, impidieron que se instalara y se

tuviera que buscar entre otras opciones que ya habían sido previamente analizadas por la coordinadora y por mi.

De entre varias, volvió a surgir “Anillos Concéntricos”, una interesante propuesta museística que denotaba el valor de los procesos artesanales y buscaba crear un diálogo entre estos y el arte contemporáneo. Lo llamativo, era que se creó un discurso cohesivo más que disruptivo entre dichos procesos, evitando caer en vetustos, desgastadas e innecesarias comparaciones. Esta colectiva, era otra exposición de “Terreno Baldío Arte”. De la misma manera que con “Javier Marín. Claroscuro”, la exposición fue realizada con museografía y curaduría de Eduardo Mier y Terán, director de “Terreno Baldío Arte”.

De esta muestra, lamentablemente resalta la poca apertura que tuvo hacia los visitantes, ya que sólo pudo ser disfrutada los primeros meses de exhibición porque el museo tuvo que cerrar debido a la pandemia mundial del COVID-19.

Para septiembre del 2020, el museo volvió a abrir sus puertas para que la exposición por fin pudiese ser disfrutada, pero poco menos de 2 meses después, se volvió a cerrar debido al repunte de casos de personas contagiadas.

Se realizaron todas las acciones a la mano del museo y la galería para que la exposición se extendiera lo más posible, y prueba de ello fueron 2 cambios de fecha que se realizaron. Al final, no fue suficiente y se tuvo que desmontar el 31 de enero del 2021. A pesar de que poca gente tuvo la oportunidad de verla físicamente, las redes sociales del museo se activaron de sobremanera y se hicieron una gran cantidad de contenidos relacionados con la exposición, logrando así, llegar a una nueva población de espectadores.

Previo a la pandemia e incluso, anterior a la exposición de “Anillos Concéntricos”, se venía planeando una exposición, que también marcaría un punto en la historia del museo.

A Ismael Rodríguez, un artista nacido en el Estado de Campeche, cuyo trabajo ha tenido gran respuesta en el extranjero como China y Brasil, se le abrieron las puertas del museo y se le encomendó la misión de que podría montar una exposición en solitario, si hacía una exposición desde y para el museo.

Trabajó por cerca de 2 años de la mano del personal de gestión, diseño, museografía, servicios educativos, custodia y coordinación, para crear una exposición diseñada para el Museo Espacio.

Tras varios acontecimientos, “La imagen puede contener” de Ismael Rodríguez, por fin vio la luz y se inauguró el 2 de septiembre de este año 2021. La muestra, como ya se dijo, fue un trabajo realizado desde la curaduría de Ismael y otros invitados que tuvo, además de la producción de la también arquitecta, Barbara Muñoz de Cote.

Al momento de actualización de esta tesis (octubre del 2021), la exposición ha contado con una muy buena recepción por parte del público que extrañaba visitar de manera presencial, el Museo Espacio.

Como se vio a lo largo de este recorrido, las prácticas curatoriales en los museos de arte contemporáneo del estado se han ido forjando y han estado presentes, pero en medidas específicas y particularmente, a través de la mirada de personajes invitados o de exposiciones previamente realizadas.

La palabra “curaduría”, tiene orígenes o mayor resonancia en nuestro estado desde hace muy pocos años hacia acá, por lo que es natural, que la profesionalización de esta rama, aún se encuentre en proceso de forjado.

El siguiente capítulo, presenta un primer esfuerzo para que la curaduría desde la propia institución se proyecte y cree de manera eficaz y en aprovechamiento del rico capital humano, técnico e intelectual con el que cuenta el instituto.

CAPÍTULO

5

PRÁCT
ICA
CURAT
ORIAL
EN
MUSE
O
ESPAC
IO

Construir, más no imponer

La lectura del siguiente capítulo, tiene por misión el construir un discurso curatorial, tal y como lo podemos entender en pleno año del 2020, desde una visión académica y profesional.

Este acercamiento es un método preciso, que, si bien no es un reglamento o pasos a seguir al pie de la letra, constituye una suerte de estrategia que plantea argumentos y acciones que pueden ser planificadas y ayudarán a la toma de decisiones mientras se crea un guion; las resoluciones aquí plasmadas confluirán para mostrar mejores resultados.

Los puntos que se desarrollan a continuación, son una secuencia de métodos que sirven para organizar y comprender de mejor manera la práctica curatorial. Seguramente habrá algún curador o curadora que indague esta forma de estructuración y está bien, al final no deseo imponer, sino construir. El objetivo mismo de toda esta investigación ha sido el de la construcción del conocimiento por medio de la observación, la crítica, la construcción y al final con este capítulo, la deconstrucción del discurso curatorial.

Teniendo conocimiento del mecanismo para llevar a cabo una práctica curatorial y la creación del guion, entonces se proyectarán a continuación dos discursos curatoriales. Debido a la naturaleza de esta investigación, en la que se pretende cuestionar para poder mejorar, no nos supeditaremos a expresar un solo discurso curatorial, sino que se presentarán dos propuestas que parecieran distantes, pero al final, son complementarias.

La primera estrategia se basa en el guion universal que se propone en los siguientes puntos. Corresponde a las establecidas en bibliografías y recursos comúnmente usado por curadores que se exponen en entrevistas y guías, éste procedimiento no describirá cada una de las acciones por emprender ni las características de cada una de las acciones por realizar, ya que se desprenden del primer método expuesto en los puntos del apartado *5.1 De la idea a la práctica. Procesos de investigación y creación curatorial*; mientras que la segunda, retoma algunos aspectos de la primera, los reconstruye y erige otra técnica que interroga

constantemente el propio método de investigación, hasta llegar a un punto enteramente planeado y discernido, proponiendo una estrategia con otras alternativas y caminos por recorrer.

Con las dos estrategias sugeridas a lo largo de este capítulo, se presentan un par de ejercicios curatoriales que son enteramente productos de las metodologías sugeridas, considerándose como el producto final de esta tesis. Dicho producto son propuestas para que se puedan llevar a cabo en museos de arte contemporáneo del Instituto Cultural de Aguascalientes.

Cabe señalar que dichas exposiciones aún no se realizan, pero se ha puesto a disposición de las autoridades competentes, para comenzar a generar las gestiones internas necesarias, y que ayuden que este proceso se realice desde la misma institución y se concrete uno de los objetivos primarios de esta investigación: contemplar a la curaduría dentro de la agenda del Instituto Cultural de Aguascalientes.

5.1 De la idea a la práctica. Procesos de investigación y creación curatorial.

Este paso es la parte medular de las prácticas curatoriales, ya sea para un método propio o los dos desarrollados en esta tesis.

El proceso de las prácticas curatoriales está cernido por una profunda investigación tanto de los autores, como de las obras a presentar y en particular del problema o concepto teórico con el que se justifica la presentación de las piezas. Es indispensable tener un motivo o una idea de lo que se va a presentar, para posteriormente darle forma dentro de un guion o discurso que permita que dicha idea, sea expresada de manera clara y concisa.

En este punto es donde hay mayor inflexión, pues no todos los curadores, ni todas las curadurías, son presentadas de manera clara todo el tiempo. Esto refleja dos situaciones: uno, que no conocen y/o tienen conceptos o teorías débiles y faltantes de argumento, haciendo que cada vez que hablan de ellas, juegan con el concepto

de las piezas o los autores y se modifica sin control; o dos, que tienen una carente habilidad pedagógica y no hace permisible que toda la exposición tenga una lectura más clara. Esto lo podemos ver cuando en el texto de sala o bienvenida y sus textos en las hojas de salas, son más confusos que quizá, la obra misma.

Actualmente, muchos de los involucrados en el sistema del arte procuramos darle seguimiento y mostrar las cualidades de un trabajo digerible. Si bien es cierto que no todas las piezas son fáciles de asimilar, así como la misma teoría es en varias de las ocasiones difícil de entender, la propuesta es que los textos que están en contacto con el espectador sean lo más generosos posibles para un público general y los textos de investigación, sean para un público más experimentado o que desea involucrarse más en el tema. Estos textos suelen contenerse en los catálogos de exhibición. La facilidad que nos brinda la tecnología, permite que estos sean creados en forma física, a través de una línea editorial o simplemente sean colgados en la web, dentro de una página de sitios gratuitos como WordPress, Joomla o Blogger.

Para llevar a cabo una exhibición, se sugiere realizar lo siguiente:

5.1.1 Definición del tema

Es elemental que partamos de una idea, concepto, movimiento o autor para comenzar a esquematizar el tema. Sin una idea y sin conocer el tema o la obra, no podemos comenzar.

Existen dos posibles medios para llevar a cabo la definición del tema. El primero es a través de una encomienda y el segundo, a partir de una preferencia personal. En el primero caso nos referimos a realizar un trabajo a partir de una colección/ movimiento / época o autor. Se analiza cada una de las partes y se pueden encontrar elementos en común. Por ejemplo, puede ser por color, temas como la naturaleza, la globalización, protesta, etc., o simplemente el año o disciplinas (aplica para las exhibiciones, por ejemplo, de piezas de sólo el siglo XX o de

piezas arqueológicas). El definir el tema, puede ser menos complejo cuando se tiene la referencia de las piezas y el único objetivo es presentarlo para hacerlo entender al espectador. Lo importante, es visualizar las posibles afinidades en las obras y crear una lluvia de ideas que mejor se adapte al objetivo que se busca.

El segundo, puede ser pensado a partir de alguna preferencia o especialidad en alguna disciplina; en el caso de la curaduría que se desarrollara aquí, es la el giro etnográfico.

Se puede iniciar pensando en plasmar en un papel aquellas ideas aleatorias y sin unión entre ellas y que surjan a partir de las necesidades espaciales, para posteriormente analizarlas. Las necesidades se dan tanto en el tema, tipo de obra o incluso, las espaciales. Este tipo de documento se le conoce como *outline*, o en español, es lo equivalente a un esquema de la exposición.

En el caso del discurso curatorial que se propone como producción final de esta investigación, la idea surgió a partir de una particular preocupación por los fenómenos desencadenados de la globalización. En algún momento fui migrante y descubrí lo que a un ciudadano le ocurre cuando está lejos de casa.

Discriminación y xenofobia son dos acciones muy recurrentes y que he visto, son muy fáciles de encontrar, incluso, en personas cercanas. El caso de México en donde los migrantes centroamericanos son atormentados, muchas de las veces son celebradas por la sociedad y se remiten a pensar, sin saberlo, que sólo son delincuentes y que llegan a quitar espacio en nuestro territorio.

En primera, siempre me he cuestionado aquel fenómeno de las fronteras y la exacerbación de los nacionalismos, y en segundo, que se vulneren los derechos humanos, simplemente por no haber nacido en este territorio. De esta manera, pretendo utilizar el arte y la denuncia a través de él, para que, por medio del giro etnográfico, el espectador que se enfrente a esta exposición, logre cuestionar su estatus y consiga reflejar el concepto de otredad, hacia los migrantes.

Fundamentar las ideas que surjan es elemental para la exposición, por lo que con cada idea que se tenga, es importante contemplar si ya se ha escrito algo en cuanto a teoría, filosofía, historia o crítica de arte. De esto mismo, también habrá que investigar si ya se ha hecho alguna exposición similar.

Por ejemplo, se han hecho una gran cantidad de exposiciones del arte mexicano de mitad del siglo pasado, pero en cada una de ellas se han propuestos diversos puntos de inflexión que las hacen únicas. Si la exhibición es única y nueva, la responsabilidad es muy grande, pero a su vez, se convierte en una gran oportunidad para innovar.

Para la elección y ordenamiento de la idea, nunca hay que dejar de lado que una exposición curada no solo es presentar una idea en los muros o un conjunto de ideas formalizados en obras. Es importante contemplar que también lo que se presenta tiene la finalidad de mostrar y hacer explorar las sensaciones y la libre exploración del espectador y establecer un diálogo entre estos y los especialistas que se encuentran en la esfera del arte.

Para realizar una lluvia de ideas más concreta, se puede comenzar en delimitar si se busca hacer una exposición monográfica, histórica, biográfica, etcétera.

En este momento, y tras su conclusión, es tiempo de comenzar con las primeras ideas de la justificación del tema. Hay que tomar en cuenta el ¿qué? ¿cómo? ¿cuándo? Y ¿por qué?, además de comenzar con el análisis de fuentes que ayuden a sustentar la cuestión teórica de lo que se va a explorar.

Cabe señalar, que, si un proyecto no cuenta con las bases teóricas, de investigación y sustento conceptual, entonces no es una exposición curada desde una visión profesionalizante.

5.1.2. Lista de artistas y de obra

A partir del análisis de las ideas y de descartar aquellas que no se ajustan a las necesidades u encargos es importante señalar el tipo de exposición para comenzar con la elección de los artistas y la obra, ya que este paso, permite agilizar la parte de la investigación, en cuanto a la delimitación de la muestra.

Entre las opciones se encuentra la exhibición de la colección o el acervo del espacio. Como su nombre lo dice, ésta se genera a partir de las obras en resguardo que se tienen en poder del espacio. Curar exposiciones de las

colecciones puede ser considerada más sencilla por el hecho de ya contar con la lista de obra y sólo hacer la selección, sin embargo, la verdadera cuestión estriba en encontrar un tema relevante de esas piezas que seguramente, han estado exhibidas en varias ocasiones pasadas.

Dentro de las exhibiciones de la colección, también se pueden desprender las exhibiciones temporales, con la selección de algunas piezas que pocas veces se muestran o como es más regular, las exposiciones temporales, generalmente cuentan con obra prestada de otros espacios o artistas. Para ello, es importante contemplar esta parte y cumplir con los convenios que se establezcan por el lado del comodante, en caso de que sea obra prestada en comodato³¹, caso que es muy regular y del cual, se recomienda siempre hacerlo bajo un convenio o contrato de por medio.

Al realizar una curaduría por encargo, hay que tomar en cuenta todos los elementos y obras del artista, y en caso de estar vivo, se podría trabajar con el/la productora para solicitar materiales, obras inéditas o algún trabajo especial para la exposición, siempre tomando en cuenta costos humanos y monetarios.

Se puede, además, crear un listado especial que permita separar las obras para organizarlas, revisarlas y poder estructurar de mejor manera el discurso curatorial, mediante la mayor cantidad de detalles posibles de las piezas. Cuando los museos, galerías, institutos o productores cuentan con clasificaciones como la que se describirá a continuación, es más sencillo, pero en caso de no contar con ella, se pueden agregar apartados que describan nombres y “datos de contacto, título del trabajo, serie o portafolio, fecha de la pieza, edición, medidas y peso, créditos, materiales de embalaje y envío; almacenamiento de estos”³² (George, 2016. pp.60-61), técnica y posibles cuidados dentro del periodo de exhibición.

En el marco de esta investigación, la propuesta es que, por cuestiones presupuestales, así como de una renovada catalogalización del acervo de arte

³¹ Se le menciona en comodato, cuando el bien es prestado gratuitamente, pero con la obligación de restituirlo en las mismas condiciones que fue prestado al dueño o responsable.

³² Traducción del autor

contemporáneo del Instituto Cultural de Aguascalientes, este proyecto tome piezas de la colección y se presenten en la muestra. Para este caso en particular, la selección de obra y artistas se basará en el concepto a desarrollar el cual, es el proceso de la migración, vista desde la perspectiva etnográfica.

5.1.3 Diseño de la exposición

Dentro de este punto, citaremos a Adrian George, quien en el libro “The Curator’s Handbook”, propone un esquema que contiene elementos que, aunque en momentos se tornan extraños como el no escribir de más si son personajes muy conocidos -que en realidad, siempre son importantes y se suelen presentar en el texto de introducción-, da una muestra de claridad sobre cómo estructurar lo que se ha sugerido anteriormente y se vuelve un diseño que ayudará a construir la exposición y su concepto desde la perspectiva de la exposición.

1. Nombre del curador o los curadores (si es un trabajo colaborativo) y detalles de contacto
2. Fecha del documento
3. Lugar propuesto: Galería /lugar /locación
4. Justificación de la elección (no aplica cuando se es empleado del lugar de la exposición)
5. Propuesta del inicio de la exposición
6. Escala esperada: ¿Cuánto espacio ocupará esta exposición?
7. Tipo de trabajo que se mostrará: ¿Estás mostrando trabajos en 2 dimensiones o incluirás escultura, instalación, elementos audio-visuales, archivos o vitrinas?
8. Concepto de la exhibición: ¿Esta exposición es lineal, narrativa o de acceso abierto, es decir, los visitantes no tienen que seguir una ruta prescrita?
9. Justificación del momento o tiempo: ¿Por qué esta exposición debe realizarse cuando la propones... necesita coincidir con algún evento o aniversario?

10. Relevancia actual: ¿Cómo, si es que lo hace, la hará relevante en la cultura contemporánea?
11. La última exposición comparable: ¿Cuándo fue y qué hace diferente a tu exposición?
12. Audiencia potencial: ¿A quién va dirigida toda esta exposición?
13. Sedes potenciales para visitas: ¿Quiénes podrían ser tus colaboradores?
14. Detalles para alguna publicación: ¿Tienes planeada alguna y si es así, tienes una lista de posibles autores/contribuidores?
15. Lista inicial de artistas y trabajos por incluir.
16. Breve biografía de cada artista (a menos que sean muy famosos), seguido de la fecha de nacimiento (o de muerte, si aplica) y nacionalidad.
17. Breve biografía de los miembros del equipo curatorial (si su perfil es importante)³³ (George. 2016. pp.58-59)

Una vez compuesto un esquema como el anterior, se sugiere revisar los conceptos que se postulan y comenzar a investigar autores, textos, citas, nociones, etc. Todo el contenido que se vaya desarrollando de estas pesquisas, es importante que se vacíe en un documento tipo ensayo, que permita darle una lectura y localizar las ideas más y menos claras, para darle sincronía y coherencia al escrito. Este primer escrito, será el borrador del discurso curatorial.

Concluyendo este punto, ya es recomendable que el proyecto se discuta con el encargado de la sede o la idea, si fue por encargo, sobre cómo discurre el discurso, o en el caso de ser un proyecto independiente y que sólo es una propuesta a presentarse, a partir de este momento ya puede ser llevado a cabo.

Se puede hacer un breve resumen del discurso, donde se mencione además de la propuesta de obras y la idea que conducirá la exposición, la importancia de que ésta idea sea mostrada. Cabe señalar que todo trabajo debe ser respetado, por lo que se insiste en que la propuesta no se entregue completa (en caso de ser un proyecto independiente), para evitar que sea plagiada y se apropien de dicho plan.

³³ Traducción del autor

Cuando la curaduría es por encargo de un espacio en el que se trabaja o la asociación con algún productor, este también es el momento de mostrar los avances y las ideas más concretas.

Existe un concepto del cual, nos podemos regir para sintetizar y afianzar el discurso curatorial, esta noción es el sistema de expectativas. La percepción estética se sustenta de este, pues frente a la obra, este sistema siempre está proyectado e implícito. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de este sistema? Todo esto tiene que ver con la posible experiencia del espectador y que además del sustento de la obra, se verá afectado o beneficiado por el correcto uso del discurso y su claridad. El tener un sistema adecuado, permite que el espectador genere nuevas experiencias.

Es decir, todo esto va a partir de conocer que el espectador siempre entra con una expectativa, de la cual, si el discurso permite que dicha expectativa sea superada, entonces, el espectador tendrá una nueva experiencia que permita hacer una reinención de las ideas, creando así, un placer estético.

Con ello, no queremos dar a entender que crear una curaduría sólo es enfocarla a que cada persona del público cambie su sistema de expectativas, pues es iluso y absurdo creer que esto le pasará a todas; sino que se pretende dar a conocer que tener la habilidad de conocer las variables y los cambios del sistema de expectativas permitirá una mayor conexión con el público objetivo, así como la mediación entre el objeto y ellos.

No sólo se pretende conocer al público, sino ayudarlos a que intervengan en la experiencia, es decir, proponer el arte en el mundo real y cotidiano. Este tipo de experiencia está un tanto conexas con la estética relacional de Nicolás Bourriaud, donde él encontró que varias piezas artísticas de arte contemporáneo comenzaron a tener una relación íntima con el espectador, en las que se creaban una situación y una realidad. Para la curaduría, este factor puede ser trascendental dentro del sistema de expectativas y que el asistente pueda tener hacia la muestra.

La idea de la irreductibilidad es precisa y concreta al momento de formular el discurso que sostenga e hile toda la exhibición. Nos explicamos.

El sistema del arte forma sus propios reproductores, en el que los agentes locales, suelen implantar el canon occidental, principalmente en latitudes del mundo como en la que nos situamos, donde la alteridad y el pensamiento de la otredad ha tenido diversos efectos que hacen complicado que el “yo” quede de lado, aunque sea por un momento.

En Occidente, la alteridad se ha planteado en diversas escalonadas en donde nunca ha estado el otro, por ejemplo: una alteridad sin otro, como el mito del buen primitivo o buen salvaje desarrollado en el siglo XVII, y el cual, fue un pretexto para pensar a uno desde el origen, dejando al otro, dando paso al origen de uno mismo, o del “mimismo”.

Pensar en el *otro* es ver que el otro convive en el espacio y hace que se rompa - por así decirlo- la “barrera de precepto”. El otro, obliga a fundamentarnos a nosotros mismos, ya sea a favor o en contra. La equidad con la otredad, es la forma de pensamiento que la cultura occidental trata de defender; pero aquí la cuestión es preguntar, como antes se dijo, cómo hacer para pensar en el *otro* sin el yo, y así, poder aceptar el conocimiento desde la irreductibilidad.

Y aquí, es cuando el campo del proyecto curatorial aparece: a través de la curaduría, hay que procurar no dejar que el campo del arte se reduzca simplemente a lo artístico, hay que construir relaciones. Ningún campo tiene mayor jerarquía, es decir: la irreductibilidad no tiene cabida.

De nueva cuenta y en el caso de este trabajo, primero se realizó la investigación para ser presentada en forma de proyecto curatorial, llevado de esta manera ya que laboro en el mismo instituto del que se pretende, sea expuesta. Por este motivo, no se encuentra en esta investigación un esquema con lista de autores y el proyecto previo, porque a esta altura y con el trabajo realizado, aún se encuentra en vías de ser aceptado.

Regresando con las recomendaciones, a esta altura el proyecto ya debe tener una claridad y solidez más que extensa, pues el entender y conocer la raíz del tema curatorial, permitirá seguir construyendo el programa alrededor de la exhibición. En estos momentos, es pertinente encausar la forma y el fondo que tendrá la exposición por medio de un plan de acción. Este plan deberá incluir la definición del *giro* de la muestra, en función del lenguaje o uso que se le pretenda dar. Por ejemplo, se puede realizar la exhibición a través del giro curatorial discursivo, lingüístico, visual, narrativo, cultural, duracional o el propuesto por Irit Rogoff, por medio del educativo.

Estos términos que hemos mencionado mucho, pero que no se han explicado a profundidad, versan entorno a cambios direccionados por el contexto en el que nos desarrollamos actualmente; *giro* o *turn* obedecen a las concepciones más recientes que intentan explicar aquellos cambios y particularmente corrientes que se han venido desarrollando, por ejemplo, en el arte -pero que también podemos ver en otras ciencias como la literatura, antropología, ciencias sociales, entre otras-, y que ya no tienen cabida en conceptos vetustos de las corrientes artísticas de y antes de la modernidad. En su tesis de final de máster de Elisa Valerio Perroni, para la Universidad de Barcelona, cita a Rogoff con respecto a la concepción de giro:

Para Rogoff, lo interesante del giro es que el que lo atraviesa es uno mismo, son las personas las que «mudan» o se «transforman», no las cosas u objetos en sí:

En un «giro», nos alejamos de algo o nos acercamos o nos movemos alrededor de algo, y somos nosotros los que estamos en movimiento, en lugar de eso. Algo se activa en nosotros, tal vez incluso actualizado, a medida que nos movemos. Y, entonces, me siento tentada a apartarme de las diversas emulaciones de una estética de la pedagogía que han tenido lugar en tantos foros y plataformas que nos rodean en los últimos años, y hacia el impulso de girar. (Valerio, 2019. p.34)

Y ahí mismo muestra la contrapartida propuesta por Hassan Khan y lo cita:

Hassan Khan plantea los giros como una respuesta válida dentro de las instituciones y, de cierta manera, institucionalizada que vira sobre sí misma en un aparente cambio que no es tal, ya que conserva y perpetúa las dinámicas internas de la institución de producción de valor:

Algo es sintomático en la elección recurrente de la palabra «giro» en el mundo del arte. Aunque un giro generalmente implica un cambio de dirección y un movimiento, un laberinto que navegamos constantemente, lo hace con referencia a una genealogía.

En el contexto de la historia del arte, los giros se presentan como una serie en una configuración cronológica, en lugar de espacial. Esta combinación de movimiento y temporalidad resalta una ruptura con el pasado que no es tal. Una operación que constantemente rompe con el pasado, mientras reclama ese pasado como una forma de nostalgia, una mercancía que descarga un valor simbólico mientras mantiene su materialidad a una distancia limpia e higiénica. (Valerio, 2019, pp. 34-35)

De la misma forma que se había dicho, los giros curatoriales se dictan por el método de discurso que se requiera ofrecer hacia la muestra. Estos no son más que líneas a seguir para crear el discurso donde se denote una propuesta lingüística, narrativa, duracional, etc. Pero dentro de estos, distinguimos un giro que suele tomar mucha fuerza dentro del círculo curatorial. Nos referimos al giro educativo.

En el giro curatorial educativo, se pretende mediante una correcta pedagogía, “rescatar” a la obra de arte y gestionarla en un espacio abierto a todas las esferas. Este giro es el ámbito que se suele buscar y aplicar con mayor regularidad en la actualidad, para dotar de una serie de innovaciones hacia las prácticas educativas de los museos o instituciones, pues regularmente los artistas no cuentan con un bagaje pedagógico o se tiene un prejuicio en el que la complejidad del arte no está al alcance del público. El giro educativo más allá de romper y rescatar el arte como emancipación, se ve más como disciplina y puede ser, el ingrediente con la capacidad de revolucionar.

Una curaduría educativa ingresa en el sistema del arte para remitir en este mismo sistema; y para ello, tiene que hacer un análisis del sistema arte, es decir, que se reflexione en cuanto al público, el museo, a la experiencia y sea, particularmente, deconstructiva, además, se trabaje en relaciones transversales, generar prototipos institucionales con instituciones intermedias, que ayuden a reorganizar las relaciones entre el espacio-objeto y público.

Finalmente, podemos proponer que a partir de la investigación que se finque en el texto final, se haga uno más pequeño que funcione como el texto de muro o bienvenida. Es sumamente importante que este texto sea breve, conciso y que en pocas líneas demuestre e ilustre, todo lo que se investigó y se relacione con el título de la exposición y las piezas seleccionadas. Si no existe coherencia o es demasiado complicada, la exposición se tornará tediosa y poco amable con el espectador.

Se suele pedir que dicho texto contenga entre 100 a 150 palabras, pero también este es un criterio formulado o solicitado por el espacio expositivo o los mismos artistas. Dentro de salas, también es posible introducir pequeños textos que reafirmen el discurso, pero deben ser tan afables que se busca que no distraigan ni entorpezcan el recorrido.

5.1.4. Proyecto de logística/ financiamiento

Cuando pareciera que las complicaciones más grandes fueron construidas anteriormente por medio de la profunda investigación y maquetación del discurso curatorial, se presentan las complicaciones de temas más administrativos y de gestión.

Una vez contemplado el argumento a desarrollar para la exposición es necesario tener claro los costos y los posibles medios de financiamiento. Aunque se pertenezca a una institución, la búsqueda de los medios económicos no debe

basarse exclusivamente a lo que les regula el benefactor principal, sino que también, es recomendable que tanto en la escena independiente y no independiente, se busquen patrocinadores afines al proyecto.

En el caso de México, y recientemente en el caso de Aguascalientes, se han estado promoviendo facilidades fiscales a empresas que apoyan al ámbito cultural a través de las empresas creativas y culturales. Se busca que la inyección de los impuestos que se pagan regularmente a hacienda, sean introducidos al sector cultural. Para cada estado hay diversas opciones, por lo que se recomienda buscar en convocatorias, apoyos, patrocinios, entidades dependientes como los amigos de los museos, entre otros.

El caso de los presupuestos y la financiación no es el único paso para continuar con la creación de la exposición. Estos costos también deben incluir los de la logística de transporte, permisos, seguros, organización de tiempo, calendarización y dictaminación de las piezas.

Cuando se trabaja en un museo, dentro de los convenios se suele estipular que los comisarios acompañen la obra para presentarla en las mejores condiciones posibles. Cuando se trabaja de manera independiente, estos sucesos no deben pasar desapercibidos y debe generarse una logística de acuerdo a las piezas y necesidades de estas, para que previo y al finalizar la muestra, se encuentren en óptimas condiciones de conservación.

5.1.5. Montaje

La segunda parte con más acción dentro de la práctica curatorial, aparece con el montaje. Previo a iniciar el acomodo de las piezas en función del discurso curatorial, se debe tener en cuenta lo siguiente

La colocación o ubicación de las piezas es de suma importancia para darle un hilo conductor a lo presentado en la curaduría, por ello, es relevante que se trace un tipo de recorrido y el acomodo, según la “historia” que se desee narrar.

Este tipo de trabajos se suele realizar en conjunto con el museógrafo cuando es una institución que tiene un equipo conformado, pero en espacios independientes o más pequeños, es posible que no lo tengan, por lo que es necesario desde elegir la paleta de colores, hasta el montaje de las piezas. Siempre hay que tener en cuenta que los colores hablan y ejercen influencia en nuestras emociones, por lo que hay que documentarse bien sobre el tipo de colores y sobre qué provocarán en el espectador junto con el discurso. Sin menospreciar o conocer todos los tipos de trabajos, asimismo se puede basar sobre la práctica del uso del cubo blanco, las no intervenciones en espacios públicos, privados o patrimoniales.

Para planear el espacio, George recomienda una simple fórmula:

Habiendo elaborado una lista aproximada (o quizás más refinada) de obras, será posible estimar la cantidad de espacio que podría necesitar tu exposición.

Una buena forma para comenzar, es hacer un cálculo aproximado del "espacio de la pared a trabajar" que se podría necesitar. El espacio de la pared a trabajar, es el espacio lineal de la pared requerido para instalar las obras bidimensionales fijadas en el muro y/o proyectos de video o películas (nos referimos al tamaño de la imagen o pantalla proyectada, no al espacio necesario para proyectores u otros equipos). La escultura y las instalaciones, en relación con las obras de pared, las etiquetas, afectan el espacio de la pared a trabajar, pero por ahora, prueba la siguiente fórmula como un punto de partida muy aproximado:

(Ancho de todas las obras de arte agregadas juntas en cm) + (número de obras de arte x 100 cm) + (100 cm) = cm totales

Ahora el ejemplo aplicado a 5 obras de arte:

Trabajo A: Ancho 40 cm;

Trabajo B: Ancho 160 cm;

Trabajo C Ancho 233 cm;

Trabajo D: Ancho 45 cm;

Trabajo E: Ancho 92 cm

$(40+160+233+45+92) + (5 \times 100) + 100 = 1170 \text{ cm}$

Redondea tu cifra total. Para colgar estas cinco obras de arte, se tiene una estimación aproximada de 1170 cm (alrededor de 12 metros), este sería el espacio mínimo de pared de trabajo requerida. Esto te permite separar cada trabajo por 100 cm y dejar 100 cm a cada lado de los trabajos en cada extremo.

Se podría suponer que las obras pequeñas ocupan menos espacio, pero a veces las obras de arte son muy poderosas o quizás muy delicadas y necesitan espacio a su alrededor para "enmarcar" la obra. Las obras se pueden agrupar o colgar más juntas, pero es difícil tomar tales decisiones sin tener una idea real del impacto de las obras y del espacio en el que se encuentran³⁴. (GEORGE. 2016. p. 65)

Como lo mencionó, todo esto es muy complicado que sea tomado como una regla, por las cuestiones especiales de cada exposición, por lo que dependerá del tipo de trabajo y elementos con los que se cuenten, para poder hacer el montaje. Dentro del montaje no sólo es colocar clavos, sino también hay que resolver qué tipos de soportes tendrán las piezas, qué cuidados requieren e incluso la posición de la luz, ya que también es importante que esta área sea muy cuidada por el museógrafo o por el curador, para que, por ejemplo, de que la luz ilumine correctamente en forma cenital sin brillar demasiado, ni reflejarle mayor iluminación.

³⁴ Traducción del autor

En el estándar europeo, el punto central de una pieza debe estar entre 150-160 cm del suelo. En México, se suele usar 150 cm del centro de la obra al suelo, para poder apreciarse de mejor manera. No un tanto más debajo de ellas se colocan las cédulas, las cuales debe contener la información de la pieza, en una letra y tamaño legible. De nuevo, esto último queda a criterio, dependiendo del espacio expositor.

5.1.6. Visita de prensa y visitas privadas/ Difusión

Al concluir con los montajes, es importante darle seguimiento al papel de las visitas guiadas con el curador. Este tipo de recorridos suelen llamar mucho la atención para el público en general o la prensa, ya que es la manera más cercana de entender el perfil de la exposición. Estas se programan previo a la inauguración mediante invitación a los medios de prensa. Por ejemplo, en el Museo Espacio, se organizaría a través del área de comunicación del ICA, una rueda de prensa un día antes de la inauguración, donde desde la perspectiva curatorial, se abone a la resolución de dudas.

Es importante contar con una buena difusión y para ello, el mejor medio de la actualidad son las redes sociales. Según el sitio de internet especializado en análisis del internet y las redes “We Are Social” dentro de su informe anual puesto en su página web, dice que “1,3 millones de nuevos usuarios se unieron a las redes sociales cada día durante 2020: 15 nuevos usuarios cada segundo” , con ello

(...) los usuarios de las redes sociales han crecido con la mayor rapidez durante los tres últimos años. Ahora hay 4.200 millones de usuarios de redes sociales en todo el mundo, lo que representa un crecimiento interanual de más del 13% (490 millones de nuevos usuarios). El número de usuarios de las redes sociales equivale ahora a más del 53% de la población mundial.

Quizás lo más sorprendente es que la gente señala que pasa la misma cantidad de tiempo al día en las redes sociales que el año anterior, 2 horas y

25 minutos. Facebook sigue siendo la plataforma más utilizada del mundo, seguida de YouTube y WhatsApp. Las plataformas propiedad de Facebook representan 4 de las 5 más utilizadas a nivel mundial.

El informe, de casi 300 páginas, también destaca la expansión del uso de las redes sociales: el 45% de los usuarios de entre 16 y 64 años busca información sobre marcas en las redes sociales y el 40% las utiliza con fines laborales. Una consideración clave para los profesionales del marketing es la creciente popularidad de las plataformas de mensajería, con un 91% de usuarios de Internet de entre 16 y 64 años que utilizan aplicaciones de chat cada mes; la mensajería ha superado el uso de las plataformas de redes sociales, situándose en segundo lugar con un 88%.

Mientras tanto, el tiempo total que se pasa en línea ha aumentado, y el usuario medio de Internet pasa ahora casi 7 horas al día utilizando Internet en todos los dispositivos. Esto significa que el usuario medio pasa más de 2 días completos en línea en una semana de 7 días – esto ha aumentado en 16 minutos, o el 4 por ciento, año tras año. Digital 2021 muestra que en enero de 2021 habrá 4.660 millones de personas en todo el mundo utilizando Internet, lo que supone un aumento de 316 millones (7,3%) desde el año pasado por estas fechas. (WE ARE SOCIAL. 2021)



Ilustración 58. Digitalización mundial. Captura de pantalla. (<https://wearesocial.com/blog/2021/07/digital-2021-i-dati-di-luglio/>)



Ilustración 59. Uso de las redes sociales a nivel mundial. Captura de pantalla. De: <https://wearesocial.com/blog/2021/07/digital-2021-i-dati-di-luglio/>

El poder de las redes indiscutiblemente permitiría darle una mayor difusión al evento ya sea de forma pagada o gratuita, por lo que se recomienda el uso y manejo de redes, para que la información fluya de mejor manera.

Asimismo y durante esta etapa hay que contemplar si se desea o puede tener una publicación de la exposición. Dentro de esos folios, es común encontrar toda la investigación y discurso curatorial, además de otros textos de invitados o aquellos en los que se describe la exposición y se hace un recorrido visual de la exposición. El publicar implica una serie de diversas cuestiones que tienen que ser analizadas según el contexto en el que se desarrollen, pues como se ha mencionado, si no es posible realizar una publicación física, dicha publicación se puede hacer a través de medios electrónicos. Todo dependerá de los medios, las herramientas, voluntades y presupuestos.

5.1.7 Inauguración y seguimiento

La etapa final está en la presentación al público del resultado del arduo trabajo, investigación y gestiones. Es importante saber calendarizar todo, ya que, aunque suceden cuestiones inesperadas, hay que prever todo y evitar trabajar en el montaje durante ese día. Las complicaciones que se derivarían de ello serían muchas y no hablaría bien de la forma de trabajo.

Sin embargo, no todo concluye con el acto inaugural. El seguimiento de la respuesta de los espectadores y sus comentarios, son esenciales para hacer el último proceso de reevaluación y consideraciones finales, para un producto final y posterior a dicho momento.

Pero, ante todo, hay que ser profesional, investigar a profundidad y disfrutar cada paso de todo lo que se habrá realizado en todos los puntos mencionados.

5.2 Propuestas curatoriales.

Ya se mencionó cuán importante es conseguir un discurso coherente en cuanto las pesquisas desarrolladas durante las páginas anteriores y las propuestas presentadas a continuación. En el mismo tono crítico con el que se habló, se proponen dos diferentes discursos curatoriales. El primero se sigue por estrategias ya establecidas y consultables en bibliografías para el desarrollo de la curaduría. Ambas propuestas abordan y conjugan con la teoría del giro etnográfico, basado en las migraciones.

El segundo discurso es un producto de la cátedra tomada en el año 2022 en la UNAM, a través de la Facultad de Artes y Diseño. La Cátedra Extraordinaria “Francisco Toledo” de Arte y Comunidad de la UNAM, propuso dos vertientes importantes para llevarse a cabo en este año. En primera instancia, es que fuera en línea y de manera virtual, lo que permitió que más interesados y de cualquier país de habla hispana pudiera ingresar; y la siguiente, es que se propuso en crear un laboratorio.

“Núcleo. Laboratorio en Estudios Curatoriales” fue un laboratorio, que como describe en sus redes, “(...) ofrece una formación en curaduría e investigación artística con el objetivo de generar una mirada crítica en personas interesadas en la organización de exposiciones, crítica de arte (...) y la curaduría de repositorios digitales.³⁵” donde fue posible “Adquirir herramientas conceptuales y profesionales necesarias para desarrollar actividades curatoriales³⁶” y “Experimentar a través de una formación crítica en historia de las exhibiciones, historia de la curaduría e historia del arte³⁷”.

Durante el desarrollo del laboratorio tuvimos sesiones de aprendizaje con expertos y expertas en el área curatorial, que nos ayudaron a llevar a cabo la creación de proyectos de investigación y un guion curatorial. Cada uno de los y las

³⁵ Extraído del Facebook de la página oficial “Cátedra Extraordinaria “Francisco Toledo” de Arte y Comunidad de la UNAM”. <https://www.facebook.com/CatedraToledo/photos/a.105761477466259/684995242876210>

³⁶ <https://www.facebook.com/CatedraToledo/photos/a.105761477466259/684995279542873>

³⁷ <https://www.facebook.com/CatedraToledo/photos/a.105761477466259/684995279542873>

especialistas fueron “(...) curadores, teóricos, artistas e invitados internacionales con amplia experiencia, quienes ofrecerán las herramientas que fortalezcan habilidades necesarias en el campo de los museos, las exhibiciones, la gestión cultural, la crítica, la curaduría independiente y la investigación en el arte³⁸”.

A partir del tema “Curar en tiempos de crisis” tuvimos una serie de talleres y seminarios de la mano de Joaquín Barriandos, Nicolás Pradilla, Ariadna Ramonetti, Pedro Ortíz Antoranz, Virginia Roy, Karla Rodríguez Hamilton, Blanca de la Torre, Daniela Labra, Julia Ramírez y Ana Garduño Ortega; en los que se abordaron temas como el pensamiento curatorial, la escritura creativa, teoría crítica, experimentación curatorial e historia de las exposiciones.

Según se leyó en sus redes, aplicamos gente de México, Brasil, Argentina, España, Colombia, Chile, Ecuador, Costa Rica, Perú y Francia. De entre todos los perfiles, se seleccionaron a sólo 15 de ellos, entre los que tuve la fortuna de pertenecer.

La experiencia fue entre gratificante y constructiva, ya que a través de los ejemplos y metodologías que nos proponían, realizamos un guion con base en nuestros conocimientos y lo que ellos y ellas nos mostraban. A final de cuentas, con aquellos elementos con los que contábamos, aunado a una diferente visión de investigación, cada uno podría tomar aquellos nuevos elementos y construir nuevos, combinar, mezclar, deshacer y someter a juicio aquel bagaje con el que contábamos y hacer una deconstrucción del conocimiento.

El producto de dicha construcción, en la que se verá, propongo un discurso cohesivo entre el primero y el segundo, pero con una visión crítica, podrá encontrarse en el apartado 5.2.2., basado en una propuesta para exponer el arte contemporáneo que se realiza en la actualidad en Aguascalientes, que como ya se aclaró, versa sobre el tema de la migración.

³⁸ <https://www.facebook.com/CatedraToledo/photos/a.105761477466259/684995242876210>

5.2.1. Primera propuesta curatorial: Mecanismos etnográficos.

La creación de este discurso, obedece a una inquietud hacia la xenofobia que me ha indignado por años. Este fue mi punto de partida.

Definido el tema, comencé a colocarlo en algún el giro o temática para que la exposición sea más viable. Como se mencionó desde el principio, este trabajo pretende en primera instancia, definir las prácticas curatoriales en el territorio, y en segunda, generar una propuesta en curatorial. La toma de esta decisión se basó en la continuidad y congruencia con la visión que tanto se presentó anteriormente de un curador; es decir, respetar aquello que se mencionó en cuanto a que un curador no sólo tiene la obligación de presentar e interpretar las piezas para el espectador, sino que, además, debería estar regido por la convicción de crear discursos digeribles, representativos y en la medida de lo posible, educativos, panorámicos y mediadores. Por ello y con base a lo establecido arriba en el inciso 5.1.3 (*Diseño de la exposición*), el giro etnográfico es a mi criterio personal, el que define con mayor fuerza el fenómeno de la migración.

¿Pero qué fundamentos teóricos componen esta exposición y por qué deriva del giro etnográfico? Lo vemos a continuación, en el discurso curatorial completo:

Nota importante: A pesar de concebir una investigación en el área etnográfica, increpo ante la posible ilusión de querer justificar cada paso; aquí se emprende una visión conceptual sobre la sociedad, cultura y posmodernidad o contemporaneidad, pero no nos detenemos a revisar cada concepto, ya que esta investigación parte de la premisa de que, si bien no son temas dignos de tocarse para los objetivos finales de la exposición, son una vía de escape sobre un puñado de temas más, que no concluiría en algunas decenas de folios.

Por ello, sociedad y cultura no se presentan como similares, sino como complementarios y uno dependiente del otro, en los que sus definiciones y actuales tratados sobre ellos son sobrentendidos e intuitos a mi criterio, como temas que ya son conocidos y sin necesidad de desviar en demasía; al igual que

con contemporaneidad o posmodernidad, no busco justificarlas, me desplazo fuera de discusiones académicas para establecer a qué periodo del desarrollo artístico estamos o vivimos, para evitar caer en un paroxismo o heteróclitas concepciones, innecesarias para la finalidad de este ensayo trabajo; es decir, me traslado bajo el concepto de contemporaneidad en alusión al momento en el que vivimos: a nuestro contexto contemporáneo; en un tiempo donde las re significaciones del pasado conviven para seguir ayudándonos a comprender nuestro presente.

Finalmente, el formato presentado a continuación no está presentado tal y como se refleja aquí dentro del índice, ya que obedece a un texto de formato libre, con subtítulos en el que se puede entender como un documento íntegro y extra a esta tesis:

Hacia la representación insoslayable

A más de una década de la primera ocasión en que leí a Carlos Fuentes, el inicio de una de su más emblemática obra, hace un unísono y perdurado destello en mí; este recuerdo palpita por mi mente una y otra vez cuando de sociedad y movimiento se trata.

“Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D.F (...)” (Fuentes, 1958, p.25), así comienza Fuentes, “Esto no es grave. En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta. Afrenta, esta sangre que me punza como filo de maguey. (...) Y mi eterno salto mortal hacia mañana (...)”(Fuentes, 1958, p.25). Fuentes inicia presentando no a un personaje principal, pero si trascendental; desde aquí, intenta centrar el papel de “guardián” que ostentará a lo largo del texto, donde se unge como conciencia de los otros personajes y, además, de crítico ante el país que no termina de construirse:

Aquí vivimos, en las calles se cruzan nuestros olores, de sudor y pachuli, de ladrillo nuevo y gas subterráneo, nuestras carnes ociosas y tensas, jamás

nuestras miradas (...) ciudad perro, ciudad famélica, suntuosa villa, ciudad lepra y cólera, hundida ciudad. Tuna incandescente. Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire (Fuentes, 1958, p.27)

El llamado *boom* latinoamericano, al que Carlos Fuentes perteneció, es indudablemente el ejemplo más fiel, que en mi contexto, concibo como el primer ejemplo que viene a la memoria de carácter político y descriptivo de las culturas oriundas en torno a la realidad mágica y simbólica, que los autores concebían de esta particular región; Fuentes, indudable seguidor de Octavio Paz y evidente de Juan Rulfo, destaca los aspectos no de la vida de la sociedad, sino de las ciudades, siendo ésta la protagonista de “La región más transparente” (1958); mientras que el segundo –Juan Rulfo-, retrata con fortaleza la verdadera “realidad” de la gente, de sus condiciones, de sus carencias, donde estos hechos eran tan reales, que paradójicamente son tan impasibles aún hoy en nuestros días.

El no olvidarlo tras más de sesenta años de la publicación de la primera edición de “El llano en llamas” (1953) estriba justo en su vigencia y los aspectos que cotidianamente se denotan en ciertas características y regiones de México y Centroamérica, en los que los procesos de la globalización han orillado en muchas ocasiones a intervenir en las decisiones de las poblaciones más carentes a buscar “el sueño americano”. Más allá de enfocarse al retrato de las migraciones, Rulfo plasmó las necesidades, cualidades y fisonomías de la gente, de sus costumbres, de sus fallos: “—Me voy lejos, padre; por eso vengo a darle el aviso. (...)” indica un padre manco a su progenitor en el cuento “Paso del norte” contenido en esta recopilación de cuentos:

“—¿Y pa ónde te vas, si se puede saber?

—Me voy pal Norte.

—¿Y allá pos pa qué? ¿No tienes aquí tu negocio? ¿No estás metido en la merca de puercos?

—Estaba. Ora ya no. No deja. La semana pasada no conseguimos pa comer y en la antepasada comimos puros quelites. Hay hambre, padre; usté ni se las huele porque vive bien. (...)

—Padre, nos mataron.

—¿A quiénes?

—A nosotros. Al pasar el río. Nos zumbaron las balas hasta que nos mataron a todos.

—¿En dónde?

—Allá, en el Paso del Norte, mientras nos encandilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río.”³⁹

Ante los fenómenos del *Global system* la exposición de los rubros que emergen de la periferia se acentuaron, y en el ya asentado posmodernismo, elementos como el anterior mencionado con Rulfo, comenzó a ejercitar la conciencia no sólo de los literatos, sino también de los artistas visuales que intentaron denotar todos los hechos o relatos que involucran al hombre desde la perspectiva de su misma fuente, desde su esfera, es decir desde la etnografía, además, de que con estos fenómenos se dio una evidente re significación de las tradiciones de sus expresiones artísticas “cuando las formas *fueron* trasladadas al mercado y puestas en el mundo del arte internacional dominado por Occidente”⁴⁰.

Como preferencia personal, Rulfo figura en la escena de mis primeras lecturas, por lo que les guardo un espacio privado al momento de rememorar las letras que marcaron mi adolescencia. Así y con esta consigna, en el 2007 tuve la oportunidad de conocer por primera ocasión, la vertiginosa ciudad de México; deseoso de poder descubrir en sus museos y en particular, encontrar en ellos los rasgos de las vastas culturas del pasado y presente que encierra nuestro país -ya que en esos

³⁹ Rulfo, J. s/f. “Paso del Norte”. Consultado el 14/01/2015. <http://www.literatura.us/rulfo/norte.html>. Consultado el 14/01/2015

⁴⁰ (M. Hart, Lynn. (1995). *Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World*. En E. Marcus, G., y R. Myers, F. (editores). *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Los Angeles, California. University of California press. 1995. P. 127.

momentos me portaba como interesado-aficionado en los temas prehispánicos y ya había decidido mi futuro como historiador del arte-, hice la obligada visita al Museo Nacional de Antropología, recinto creado por el célebre arquitecto Pedro Ramírez Vázquez para albergar los objetos más importantes que caracterizan y caracterizaron a la diversidad cultural.

Tras un pertinente e incesante recorrido, descubrí que me encontraba a sólo unos pasos del Museo Rufino Tamayo, sede de exposiciones de arte contemporáneo; al llegar a él, no sabía que me enfrentaba a una muestra temporal de fotografía con muchos de los artistas de origen africano más importantes de la contemporaneidad, y la cual, había sido previamente organizada por el International Center of Photography de Nueva York donde la presentó uno de los curadores más importantes de arte que existen: Okwui Enwezor⁴¹. La exposición temporal del museo Tamayo se llamó “Juicios instantáneos. Nuevas posiciones en la fotografía contemporánea” y se exhibió del 14 de febrero al 6 de mayo del 2007, que a pesar de mencionar en su título sólo la fotografía, también se incluían algunas obras en video e instalaciones.

En un eco de reciprocidad y un poco de rechazo, como lo pude percibir en aquel momento, a esta muestra se le inyectó una dosis de carácter asimilatorio con lo que las fotografías presentaban. Lo explico: A inicios de ese año México comenzaba a experimentar el inicio en sus mayores crisis en todo el territorio; el presidente de la república de aquel periodo, Felipe Calderón Hinojosa, emprendió una lucha armada contra el narcotráfico, a lo que algunos meses después él mismo lo mencionaría en muchas de sus declaraciones –a pesar de su falsa insistencia de que nunca lo había dicho de esa manera- como “la declaración de guerra al narcotráfico”⁴².

⁴¹ Torre, W. (2007, 8 de febrero). Retratos de África más allá de la pobreza. El universal. Consultado el 19 de mayo del 2019 en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/51460.html>

⁴² Ordaz, P. (2009, noviembre 28). Felipe Calderón ha agotado prematuramente su presidencia. El País. Consultado el 19 de mayo de 2019. http://elpais.com/diario/2009/11/28/internacional/1259362810_850215.html

Con la lucha entre autoridades y delincuentes, el presidente hacía llamados insistentes por todos los medios para que no sólo se hablara de México en sus aspectos negativos, sino también de la riqueza de sus ciudadanos honestos; sin embargo, el ápice de esto se mostró al ver la situación frente a la mirada de los medios de comunicación, ya que ante la ineludible conjunción de avances en la comunicación, la sutileza con la que se solicitaba, no se pudo hacer de manera alguna y el reflejo de estos fenómenos se veía con decrecientes puntos en la reputación del país y su gobierno, no sólo ante la población, sino ante el mundo; muy pronto estas declaraciones tomaron partido y fueron aclamadas por muchos, pero deslegitimadas por la mayoría, en las que se argumentó que esta medida era el inicio de una supresión a la tan buscada libertad de expresión.

Entre la polémica suscitándose en los estratos sociales y las respuestas del gobierno, me enfrenté a una exposición, sin recordar enteramente su diálogo, que decía –de manera escueta- que a través de ella se pretendía denotar el lado humano y progresista de África, alejado de los viejos estereotipos de la hambruna, las enfermedades, el estancamiento. Pretendía ser una visión de otredad, y en el reflejo de la mirada del otro, tan sólo encontrar la propia mirada. Fue así que en particular la visita a estas imágenes, me sedujo ante la similitud y comprensión de que, a pesar de pertenecer a distintas regiones geográficas, los problemas y la mirada de los otros no nos eran tan ajenas, en un mundo y culturas en apariencia distintas.

Sentí que aquellos problemas que Rulfo detallaba en los años 50, los que viví en el 2000 con el incremento de los pegas migratorias al norte del país, lo que visualicé en el Museo Tamayo en el 2007 y la situación vigente (que me atrevería a asegurar en dilatación) respecto a las sociedad, sus limitaciones y en particular el proceso migratorio con políticas al servicio de Donald Trump y la mirada apacible de un presidente que cree estar en campaña 6 meses después como presidente de la república, son tan usuales que nos preparan para aprender, aprehender, denunciar a las malas consecuencias que la humanidad se dirige y, digerir, cómo es que a través de un instante de película, de un clic en la cámara,

las imágenes nos presentaban la posibilidad de entablar un diálogo y realizar un juicio completo de la auténtica situación de la sociedad contemporánea.

En *Juicios Instantáneos*, los artistas exploraban las entrañas del misterioso continente negro a través de su paisaje, medio ambiente, estilo de vida en las ciudades poscoloniales, así como el cuerpo y el espacio en la sociedad africana de hoy, como resultado de la mezcla entre su legendario pasado antropológico y la influencia europea del periodo colonial.

El giro etnográfico

La etnografía es un enfoque, un método y un producto. La misiva de tres rubros que abarcan la concepción de la etnografía se ha fundamentado por medio de las concepciones de las pesquisas que sus máximos exponentes desarrollaron en el trabajo de campo.

Cuando se habla de la etnografía como enfoque, se adjudica a que su periferia proviene desde dentro, en una perspectiva en mayor medida a la alusión del panóptico; es decir, una mirada desde los propios sujetos sociales que componen el entorno hacia el rededor de nosotros y dentro de las cuales, nos estructuramos como sociedad, construimos nuestros sistemas políticos, creamos leyes y las vinculaciones con la autoridad, la relación entre política y masa; gracias a esta perspectiva componente, se puede concluir íntegramente en la interpretación de los sujetos componentes del núcleo.

Como método cualitativo, se evoca la visión antropológica del trabajo de campo, en el que se hace implícito y menester el registro de las voces y opiniones de los sujetos desde donde se enuncian, enganándose con el valor anterior, este acto en definitiva provee al investigador el registro para evaluar el cómo dirigirse a los sujetos que se suscriben al contexto de estudio.

Contabilizar los datos producidos por el estudio genera finalmente, la última característica descrita al principio, por ello la presentación de los datos identifica a

la etnografía como un producto; en el que además de presentar los resultados, registra también las imágenes y entabla una conversación para dialogar con ellas y con ellos. El producto más allá de concebir el medio de mera presentación o exposición de resultados, nos conduce a ver las especificidades de los sujetos sociales desde lo cultural y la cultura que es lo que caracteriza cultura. Este elemento es ineludible al proceso que preserva forjar identidades.

Así la etnografía permite la comparación y extrae a colación la especificidad de lo local; su discurso actual ha marcado un mimetismo con relación a los enfoques posmodernos a partir de la disolución de los lenguajes y las historias propuestas a finales de los años 70 siguiendo un poco la línea del esquema de Lyotard de su texto "Misiva sobre la historia universal" contenido en "La posmodernidad: explicada a los niños" (1987), donde enumera los grandes relatos que se han impuesto hasta ese momento en la civilización occidental y decreta "la muerte de los grandes relatos". "<<La crisis de la representación>> fue el término en que culminó el desasosiego etnográfico, y aunque éste haya significado el reconocimiento del fracaso, también abrió indudablemente puertas y posibilidades a nuevos lenguajes de subversión."⁴³

Justo de este punto muchos artistas, cineastas y escritores comienzan a dar cabida al pensamiento de la muerte de las tramas, de las historias y los relatos concebidos hasta ese contexto para sugerir cambios en los modelos de percepción para los formatos de creación, donde las intenciones finales "no era el establecimiento del arte contemporáneo como objeto de la investigación antropológica - "art worlds", como en otras culturas" (Scheider y Wright, 2006, citado por Komninou, 2006, p.624). Argüido esto por la necesidad que surge del cruce de fronteras, animan "a *crear* colaboraciones fértiles y al desarrollo de estrategias alternativas y compartidas (...) en ambos lados de la(s) frontera(s)" (Scheider y Wright, 2006, citado por Komninou, 2006, p.624).

⁴³ Moller, Natalia. Reassemblage: Un nuevo lenguaje subversivo: El cine etnográfico de Trinith T. Minh-Ha. La Fuga [en línea]. S/f. Chile. 2012. [consultada el 21 de mayo de 2019]. Disponible en <http://www.lafuga.cl/reassemblage-un-nuevo-lenguaje-subversivo/465>

Previo a las nuevas estructuras y posicionamiento distinto hacia los relatos tradicionales, el concepto de etnografía fue estudiado y entablado su mayor auge a mediados del siglo XX; la documentación de los procedimientos desconocidos en occidente y el acercamiento a las fuentes con la convergencia de los estudios in situ, emprendieron la mayor teorización al respecto.

Si de etnografía se trata, especificar a Bronislaw Malinowski es pertinente, para no relativizar los procesos de esta rama de la antropología, para admitir y adentrarnos al concepto de su estructura. El antropólogo cracoviano que nació en 1884 y murió en 1942, propuso un método de investigación basado en la observación de prácticas conexas a lo que los sujetos hacen, lo que los sujetos dicen y crean dentro de su esfera o espacio socio-cultural.

Sistematizar esta estructura propone estudiar la “realidad”, es decir, aquellos hechos que se presentan en el espacio y convergen para proyectar los sistemas de convivencia. Se le asignó, además, una especial atención en las disposiciones sociales, a la conducta de los sujetos incluidos e interacciones y significados de la cultura a la que pertenecen, en una postura lo más imparcial y libre de juicios o prejuicios que en este caso, el investigador contiene.

En definitiva, los argumentos ecuménicos que se tratan en la actualidad –y que se mencionan más adelante-, les confieren un carácter innegable de contradicciones entre las formas de asociación del etnógrafo con las civilizaciones a estudiar en las primeras teorías de Malinowski, sin embargo, fuera del manto inquisitorio, y como ya se dijo, encarar los estudios etnográficos sin establecer esta base, le delega una inevitable mención en la futura estructuración de los siguientes teóricos.

A partir de los estudios de Malinowski, se presentan teóricos que encaminan a las asimilaciones de nuevas rutas que determinen la labor del etnógrafo y posterior conceptualización en el ámbito artístico. James Clifford, historiador crítico de la antropología nacido en Estados Unidos en 1945, promovió un método dividido por

etapas que justificó los avances de estas pesquisas y consecuentemente proponer medios legítimos de carácter contemporáneo.

La primera etapa de 1900 a 1960, estaba constituida por antropólogos como Malinowsky. En este periodo la figura del etnógrafo se legitimó y tomó poder para sustentar las indagaciones y trabajos realizados; éste construyó un discurso “verdadero”, ya que el etnógrafo sustentó sus estudios por el simple hecho de permanecer en el espacio de convivencia, es decir por realizar el trabajo de campo, garantizando la supuesta objetividad. A partir de esto es cuando Clifford pone en balanza la supuesta “verdad”, que se argumentaba diciendo que el conocimiento es verdadero por estar ahí, pues para llegar a lo más profundo de la cultura es inexcusable poder evadir las abstracciones, fundamentadas principalmente por el bagaje previo que el investigador tiene.

Para el siguiente periodo que avanza a partir de los años 70 se provoca el surgimiento de una nueva estructura; aquí, el discurso se presenció como experiencial y también va a dar cuenta de cómo se implicaba en el campo, pues él es un sujeto interactuando con otros, señalando expresamente también, de un momento dialógico, surgido con base al reconocimiento de la experiencia.

Esta conversión de elementos construyó un momento totalmente polifónico, es decir, un momento de la interacción de las partes en las que, además de la voz del antropólogo, interactuaban las de la sociedad y los personajes que confluyen en el contexto; el modelo se tornó así en interpretativo a partir de los diversos marcos teóricos constituyentes, la etnografía se redefinió y se le trató a partir de ello como proceso de diálogo: como proceso que conlleva tensiones y rupturas, rupturas en las formas del discurso “verdadero” ya que cuando el antropólogo se implica en el campo de estudio existe dialogo con los actores y se rompe el equilibrio normal que persiste en antes del ingreso de nuevo personaje, cambiando la experiencia y por ende, el relato.

El sociólogo de origen francés Bernard Lahire (1963) compuso hacia la década de los 90’s una relación entre dos momentos: la descripción y la interpretación.

Sostiene que esta práctica tiene la capacidad de construir objetos/situaciones nunca antes vistas, ni vividos. Entonces es capaz de elaborar conocimientos colaterales de la realidad. Este conocimiento, a su vez, supone que es posible conocer el mundo, a través de la percepción mediata e inmediata del investigador (disociación entre la percepción y el conocimiento).

Toda descripción implica selección de rasgos, es decir, cuando describimos un grupo no hablamos de totalidades o generalidades si no que se hace una selección de lo que se registra, así dos antropólogos podrían hablar de diferentes aspectos, con diferentes interpretaciones. Guiadas por un marco teórico, de las cuales ya se hizo hincapié, es cuando surgen y se hacen notar los datos que nacen del trabajo de campo, como él le denomina: “descripción fina de las prácticas” (Lahire, 2006, p.38), con él nos lleva a conocer lugares que realmente existieron, y el espacio que siempre existe, es decir, el real entre las interpretaciones del antropólogo y lo que éste describa, va a estar siempre mediado por la teoría. La etnografía puede ser empíricamente observada, pero en esta descripción fina de las prácticas, va a estar mediada por la interpretación y marco teórico del antropólogo que se encuentra observando. La etnografía así, contiene la significancia de un diálogo constante y recíproco desde sus todos sus momentos.

Las constantes transformaciones que continúan incrementándose en el contexto artístico han hecho voltear la mirada a las periferias y conformarlo en el panorama del arte contemporáneo como una parte elemental.

Artistas que además influyeron en el desarrollo de la etnografía y composición de ella como giro artístico, comenzaron a tejer una serie de ideas que fundamentaron el uso de la cultura y la civilización con las implicaciones que ellas llevaban como forma de creación de arte. La constante aminoración de los grupos sociales con tradiciones intactas y la generación global del intercambio cultural y la rápida propagación de los acontecimientos minan nuevos ideales basados en la circulación de la comodidad. Este proceso está involucrado en las transformaciones de las re significaciones de los objetos en invariable movimiento

entre contextos, de uno a otro. El cambio ha provocado que se valoren las expresiones artísticas de diversas regiones, antes imaginadas como “estrafalarias”, “folclóricas”, “nativas” o no occidentales, cuya inapropiada terminología describía a base de prejuicios las particularidades de ellas y de la cual a partir de los 80’s se comenzó a eliminar.

Concreción

El punto central del uso de la etnografía como arte es precisamente la fusión entre él y la vida, donde, por este arte y esta forma de expresión, cobran existencia y se nos presenta el denominativo de vida, que rige y plasma valorización de este concepto y por el cual, los grandes pensadores y las grandes tesis a través de nuestra historia llevan al descubierto de nosotros: al descubrimiento de nosotros como sociedad y cultura.

Los grandes movimientos sociales, bélicos, económicos y políticos encausaron un modo de vida y percepción totalmente distintas a otros periodos históricos en todas las sociedades; convocándolos a su vez, a tener una justificable búsqueda de lo nuevo, lo provocador y lo discrepante en numerosas ocasiones. Estas constantes búsquedas inspiraron a la búsqueda de pertenencia e individualismo, concepto típico del hombre moderno. Con las revoluciones de pensamiento establecidas a partir de la segunda mitad del siglo XX, el ideal se transformó y el estudio de sus obras no solo fueron indagadas, sino el contexto del que se desarrollaban y eran presentadas. En esta vertiente, justo es cuando el giro etnográfico participa y contextualiza obras de carácter social y cultural. Las exploraciones en torno a este tema se han ejercido en gran cantidad de exposiciones que presentan estos ideales y son promovidos incesantemente.

Desde los años 60, como muestra a la revolución ideológica “varios países acogieron (...) encuentros anuales o bienales de arte internacional, en el que han sido invitados los artistas para representar a su nación”⁴⁴. Los encuentros cada

⁴⁴ (Sullivan, N. (1995). Inside Trading: Posmodernism and the Social Drama of Sunflowers in the 1980’s Art World. En E. Marcus, G., y R. Myers, F. (editores). The traffic in culture. Refiguring art and anthropology.. Los Angeles, California. University of California press. 1995. P. 284

vez se organizaron más en torno a detonar las virtudes, cualidades y talentos de gran cantidad de artistas.

En la actualidad existen numerosos recintos en los que el uso de medios como la fotografía y el video forman parte esencial de este sofisticado análisis de las artes visuales y su fenómeno estético, con ello, se han incrementado sus audiencias y gente interesada en estos temas que lo abordan profundamente. Estos medios de proyección se caracterizan en especial para los artistas relacionados a la antropología y la etnografía porque “la fotografía y el video recorren la línea entre arte y ciencia, interpretando con tropos realistas en formas que son bien conocidas en la antropología”⁴⁵.

Interacciones y desarrollo. Hacia la comprensión de las masas.

Fomentar los espacios para la proyección de los multitudinarios discursos de estas fuertes corrientes, continúa teniendo una línea importante en el contexto de las instituciones museísticas, de hecho, si denotamos los principales objetivos de ellos, la participación de las expresiones emergentes, oprimidas y en muchas ocasiones no contabilizadas son prioridad gran cantidad de ellos; y de los cuales ocasionalmente -y quizá más de las veces comunes-, estos espacios con frecuencia son centros de arte, preservados en numerosas ocasiones por la autogestión y la participación social, que gracias a ello confabulan para proyectar nuevos canales de comunicación a través del arte y desarrollo de nuevas experiencias estéticas.

Sujetando la idea anterior, podemos mencionar que el objetivo para desarrollar un análisis etnográfico exhaustivo y puntual, surge bajo la premisa de considerar que los movimientos sociales como las protestas y las migraciones, brotan de todos los extractos sociales y pensamientos. Por ello, la participación social es

⁴⁵ (Ossman, S. (2010). Making Art Ethnography: Painting, War and Ethnographic Practice. En Schneider, A. y Wright, C. (editores). Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice. 3ª ed. London, UK. Bloomsbury Academic, 2014, p. 127.

indispensable para dar a conocer que de cualquier acción podría surgir arte, con la consigna arraigada de que el arte puede cambiar el mundo.

La gran alternativa que promueve el giro etnográfico para presentar una exposición relacionada con la migración, mostraría la situación de la sociedad regida directamente por todo tipo de sistemas y estructuras que organizan y dirigen la vida –creada además para mostrar fuertes temáticas sociales-. La ambición de presentar la otredad como el principal punto de las relaciones entre la migración y la sociedad, es la de desafiar al visitante a mirar la realidad del día a día. Sin embargo, ninguna clase de sistemas estructurados de carácter judicial, espacial, socio- cultural, económico o político hacen que se pueda comprender la vida en su totalidad, pues cada uno de ellos contiene ambigüedades y lagunas; así, la etnografía interviene en la conceptualización de la idea que surgen a raíz de que el producto del trabajo de campo, en este caso del artista, no permite realizar conceptualizaciones universales debido a la polifonía y perspectivas que cada documentador-artista ostenta.

Los artistas en su labor de difusores y a través del discurso curatorial, abordarían los mencionados huecos para exponerlos, eludirlos, criticar los sistemas y sus estructuras dominantes, no quedándose en el escrutinio y “presentación de datos”, sino de contrarrestar mediante la denuncia, que permitirá descubrir la complejidad del mismo.

Se dice que no es un hecho aislado esta concepción ya que el rubro del que afrontan se estipula muchas veces en el tan mencionado giro etnográfico. Precisamente su labor estribaría en no sólo ser representantes de los movimientos artísticos y apropiárseles con un sentimiento de pertenencia a la región, sino que a través de los estudios y experiencias que cada uno ha conseguido, los artistas que se presentarían en la exposición a organizar a partir de esta investigación/necesidad, tienen que haberse posicionado en el contexto del arte y a su vez, acaecen en tomar la iniciativa como la voz autorizada para conseguir las respuestas necesarias, sustrayendo temas localmente específicos pero que al tiempo, tiene una relevancia y significaciones universales.

El fundamento está inspirado en la misma línea de la concepción de la sociedad ante los territorios que desprotegen a su ciudadanía, enfrentándola a cambiar sus modelos de vida e interpretar de nuevas formas, la esfera en la que se desenvuelven. Estos espacios ocasionalmente pequeños y humildes, parecen tener en su fisonomía y destino a la catástrofe a las que se encuentran predeterminadas a sufrir.

Los más claros ejemplos de ellos los encontramos en algunas zonas de la franja de las fronteras y las ciudades portuarias, emplazadas con intención del confort de los barcos que anclan y se establecen junto a la gente que naufraga; y a los que se les relega a “disfrutar” solo desesperanza.

Algunos han sido renovados como estaciones de exuberantes en el comercio mundial de mercancías, y se han convertido en un nexo transparente en el intercambio mundial de injusticia, un punto de encuentro entre empresas, estados, culturas e historias, el lugar de la lucha por el poder y el control de desentrañar al ojo desnudo. Así estrecha y humilde son estas ciudades portuarias, tan inmediato el contacto, que no hay espacio para el decoro de la retórica, por lo simbólico y lo alegórico que por lo general conspiran para difuminar contradicciones y suavizar la crueldad del espectáculo de la lucha por el poder. Tánger es un lugar así. Es un lugar privilegiado para el crecimiento económico "milagrosa" de la globalización, el pasaje de mala calidad para el tráfico ilícito, la historia de éxito del nuevo monarca marroquí y la inversión jactanciosa del gobierno de la ciudad. Tánger es como un espejo diminuto de las desigualdades de la economía globalizada. Se basa en los turistas y el capital internacional con un nuevo aspecto que juega con la nostalgia de sus viejos tiempos como ciudad cosmopolita multicultural, y al mismo tiempo muy controla el flujo de inmigrantes ilegales africanos a Europa.⁴⁶ (Salti R., 2007)

⁴⁶ Salti, R. (2007). Sleepers, Magicians, Smugglers: Yto Barrada and the Other Archive of the Strait [versión electrónica]. Afterall. 16. Consultado el 2 de junio de 2019 en <http://www.afterall.org/journal/issue.16/sleepers.magicians.smugglers.yto.barrada.and.other>

El énfasis temático de las exhibiciones se coloca en la investigación artística crítica de las fronteras y su transgresión en contextos individuales, culturales, políticos y territoriales. Este tema se ha convertido en tópico, precisamente, en vista por ejemplo de la Primavera Árabe. Se plantean cuestiones en cuanto a la relación, sobre todo, entre el individuo y el mundo exterior. En cuanto a la influencia recíproca de extranjero o libre determinación, así como a la posibilidad del individuo de forma activa su vida y su entorno⁴⁷.

Carles Guerra le realiza un comentario sobre los aspectos de los que la exposición exploraría y le hace mención en cuanto a esto:

Territorios urbanos, míticos y geopolíticos, territorios en los que la creación cultural discurre por las venas mismas del capitalismo, como si la hibridación cultural no fuera más que una consecuencia de los intercambios mercantiles, que lejos de coartar la creatividad le han dado forma de manera realista, obedeciendo a contactos e interés primordialmente económicos (...). Los ciudadanos del mundo árabe nos han dado una lección. Sus imágenes digitales de todo tipo han iniciado una revolución, han constituido un nuevo espacio de acción política cuya innovadora configuración ha permitido que el resto del mundo abandonara su papel de observador alejado. La distancia se ha esfumado (Berrada. 2012. p. 257)

Las obras que participan en este discurso curatorial giran en torno a la situación de la ciudad en la que vive, trabaja con la arquitectura, la naturaleza de la ciudad y su gente. En cada pieza se expone la necesidad de abrir la posibilidad de

⁴⁷ MUSEUM FÜR NEUE KUNST (KARLSRUHE, ALEMANYA). Cross-border : Künstlerinnen der Gegenwart aus dem arabischen Mittelmeerraum = Contemporary female artists from the Arabian Mediterranean Region. ZKM/ Museum of Contemporary Art. April 27–September 8, 2013 [catálogo de exposición]. Barcelona: MACBA, 2013, p. 5.

sensibilizar al espectador, ante el poder que, si bien es intangible, es esencial y una constante que muestra controversia y cambio, en un sentido estricto ante la mezcla de la moda y las limitaciones políticas.

Esta producción que presento, está tomada por las particularidades que como se mencionó al inicio del texto, son producto de las descomunales similitudes que la sociedad carente de oportunidades y atoradas en un rezago, buscan sobrevivir en un irrisorio momento y cercanía con el bullicio, el dinero, las oportunidades que su región y cultura no les puede brindar, se tornan características universales. Si bien podría parecer en primera instancia una producción simple, englobada en un sentido corto, los actos que se demuestran aquí representan el sentido y la región en un diálogo descomunal, en un diálogo que, conmueve la proyección de las particularidades que la sociedad migratoria tiene que realizar para sobrevivir.

El sentido de la otredad que busco impregnar el discurso con todas las piezas seleccionadas, es el de representar que el sentido de solidaridad no requiere idiomas o textos, el valor de la comprensión, fronteras; demuestra cómo simples límites interpuestos por jerarquías inhiben el desarrollo y congelan los sueños. Poner sobre la mesa y en tela de juicio el discurso del progreso de la modernidad, del que nos enfrentamos por diversas circunstancias, a creer que este progreso moderno es un mito y no siempre ayuda a rebajar los problemas, sino que proyectan lo contrario.

El entramado de la exposición permitirá desasociarnos con palabras que en nuestro lenguaje coloquial podrían tener un significado de tipo malévolo, cuando al final nos enseñe que las palabras no describen precisamente la acción, acciones que son insonoras, acciones que levantan sospechas, pero que expresan más que todo un discurso y permiten darle otro valor ajeno al representado o imaginado en primera instancia. La muestra bajo el concepto de la otredad contará y describirá estas desigualdades; no habrá tregua ante las fronteras y aprovecha lo que su para hacer remisible y reciproco el sentido de la protesta y proyección de los elementos, como se dijo, fijados por algunos cuantos; el sentido de movimiento, de trabajo de campo de campo, de validación y ruptura de discursos con sus

aparentes “no discursos” disuadidos ante la insonoridad, pero contruidos en las imágenes, en los rostros, en su población.

A través de este parámetro, encontraremos a primera instancia las características de la gente, la cultura y el contexto por el cual las masas siempre están en movimiento; las imágenes girarán en torno a la ciudad, imágenes en las que se aprecie a la gente, a su gente deambulando, cavilando y viviendo a lo que pasa en su alrededor; cuyo marco implícito es la huída, el escape del lugar, el abandono y búsqueda de oportunidades.

El capturar la tensa atmósfera de los lugares a los que la gente deja para encontrar una oportunidad a través de sus fronteras con las ciudades, así como los que pretenden cruzar por parajes húmedos, secos o calurosos. La selección y la composición a través de las imágenes apuntan a un contenido simbólico o narrativo que va más allá del contexto documental, en los que se generará los medios necesarios para proyectar la situación tan complicada que viven los migrantes al borde de los límites de la frontera a los que paradójicamente, este punto les llega a funcionar esporádicamente como refugio para su complicada vida en este trayecto.

Aparte de convocarnos a mirar no en retroceso, sino hacia los lados, la exposición nos invitará en adentrarnos en el círculo de convivencia de los desafortunados que han tenido que huir de sus hogares y que nos apostemos en el lugar del otro, fuera del “yo”, que si bien es inherente que nuestra forma de ser no confabule con la percepción, estas acciones nos muestran y reflejan, una mirada hacia ellos, que busca cambiar aquella mirada triste frente a una civilización que poco a poco se derrumba. Destinada simplemente al movimiento y por lo pronto, *a la comprensión de las masas.*

5.2.2. Segunda propuesta curatorial: Arte contemporáneo en Aguascalientes. Prejuicios y mala fe

Si nos concentramos en meditar sobre lo que tanto se marcó, se hizo énfasis y se dedicó más tiempo de crítica hacia las prácticas curatoriales en las páginas anteriores, fue precisamente en la inaccesibilidad de los discursos largos, confusos, teóricos y densos. Y lo anterior, es casi, un ejemplo de ello.

Se dice casi, porque se propone que la investigación más profunda y que aporta más hojas, sea parte del catálogo o publicación que acompañe a la futura exhibición, donde sólo el o la espectadora con necesidades de conocimiento específico lo pueda consultar y examinar. Aun así, seguir procesos más documentados y estrategias comunes de la bibliografía, hace que, si no se cuidan un poco los detalles, se caiga en una incoherencia y la exposición sea confusa y complicada.

En el anterior ejemplo se pretende cuidar estos detalles, en los que el texto de sala no rebasará unas cuantas líneas y la claridad será tan simple, que cualquier persona con una mínima intención de saber de algo nuevo, lo pueda digerir. Sin embargo, no es posible establecerla así en esta segunda propuesta -en este momento-, debido a que no se ha avanzado en el proyecto con la elección de obra y artistas, pudiendo influir de sobremanera para el texto final.

Las subsecuentes líneas presentan un trabajo similar en cuanto al guion curatorial que se preocupa por tema de la migración y el desarraigo sobre este, particularmente en la sociedad de Aguascalientes, caracterizada por ser de derecha o ultra derecha. Dentro de la cátedra se realizaron diversas actividades, pero creo que vale la pena una que, en lo particular, nos pareció relevante y sustancial para la aplicación de la misma.

Comúnmente, cuando se pretende realizar una exposición por medio de un guion curatorial, este es sometido a juicio o se pretende introducirlo a una convocatoria para que sean llevados a cabo. Por medio de estos ejercicios, es cuando se

aprende a ser sintético, convencer y aclarar de la mejor manera, cualquier punto a tratar dentro del guion. En una metodología basada en el *elevator pitch* y es como se presenta el siguiente guion, en un formato adaptable a una convocatoria o dossier.

La premisa del discurso curatorial, es un enfoque a la desigualdad.



**PREJUICIOS
Y MALA FE**

Prejuicios y mala fé

**ARTE CONTEMPORÁNEO
EN AGUASCALIENTES**

2022

Curaduría
Miguel Ángel Torres

**EL 10% DE LOS
MEXICANOS
CONCENTRA EL
79% DE LA
RIQUEZA DEL PAÍS**

FUENTE: EL PAÍS



MÉXICO TIENE UN PROBLEMA GRAVE

01 DESIGUALDAD, INEQUIDAD

02 ECONOMÍA, SOCIEDAD, DISTRIBUCIÓN, RACISMO, DISCRIMINACIÓN

En el artículo homónimo en el cual, está basado el nombre de esta exposición, el economista Brinco Milanovic expresa su preocupación por la **investigación académica**. Menciona que dicha labor se ha vuelto cada vez más sensacionalista y que ha dejando atrás problemas reales y profundos, como la **desigualdad**.

Esta exposición tiene como finalidad darle un espacio de visibilidad a dicho problema desde la producción artística y enfrentar al espectador entre sus ideales y las piezas que potencializan las tan alarmantes cifras de desigualdad que tenemos en nuestro país.

Prejuicios y mala fé, confronta un tema espinoso en una cierta elocuencia con lo que los productores locales enfrentan al presentar sus obras y el desdén a su trabajo. Prejuicios y mala fe.

En Aguascalientes se han presentado numerosas exposiciones de arte contemporáneo, incluso, se abren espacios como las galerías del Centro de Artes Visuales, de la ciudad o la de la Universidad de las Artes para presentar a gran cantidad de productores sin importar trayectorias; sin embargo, el apoyo de la Institución se ha enfocado más en abrir espacios y no se en profesionalizar a través de exposiciones curadas por la misma Institución.

ARGUMENTACIÓN

PREJUICIO Y MALA FE

Arte contemporáneo en
Aguascalientes

Hablando de museos, por parte de la Institución sólo se han creado ciertos ejercicios curatoriales que no podrían dar a entender que ésta se ejerce desde la Institución a nivel profesional, por lo que se propone crear una exposición colectiva, con diversos ejes temáticos que sea totalmente curada desde la Institución para darle impulso a la carrera de los productores del Estado de Aguascalientes.

¿QUÉ SE PROPONE CON ESTE PROYECTO?



PREJUICIOS Y MALA FE

ARTE CONTEMPORÁNEO EN AGUASCALIENTES

+ En el presente cuadro se muestran los ejes temáticos a desarrollar; dicho esto, cada una de las piezas y artistas serán cuidadosamente seleccionadas para cumplir y mostrar lo que el statement curatorial desea presentar. Esta exposición no sólo conlleva una investigación hacia el tema de la desigualdad, sino que también aborda una importante pesquisa en el campo del desarrollo de las artes en el estado de Aguascalientes en la actualidad, por lo que se puede considerar que no sólo es una exposición, sino también un proyecto de investigación susceptible a publicarse, también siendo un parteaguas en la historia del arte en Aguascalientes.



01 Toda la exposición estará compuesta por artistas de Aguascalientes. La selección se hará con base en el tema de la desigualdad.

02 Hay algunos productores previamente seleccionados como lo son Rolando López, de quien su obra "Museo Guggenheim de Aguascalientes" se usó para esta presentación e imagen de la muestra.

03 Anuar Atala, Andrés Vázquez Gloria y Alicia Cruz, son otras propuestas que han trabajado obra con el tema de la desigualdad.

PROCESO




04 También se abrirá la oportunidad de comisionar obra a productores de medios alternativos.

05 El proceso de selección no sólo se basa en artistas consolidados, sino también irá dirigido a emergentes que trabajen el tema curatorial y a las galerías.

PROCESO





**POSIBILIDADES
DE ESPACIOS**



Galería

EX ESCUELA DE CRISTO

La Galería Ex Escuela de Cristo o Escuela Pía, es un antiguo recinto de la ciudad de Aguascalientes, propiedad del Instituto Cultural de Aguascalientes, utilizado para mostrar arte y exposiciones contemporáneas.

Este edificio fue la primera escuela pública de Aguascalientes, fundada en 1773.





MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO NO.8

El Museo de Arte Contemporáneo No. 8 es un edificio de principios del siglo XX de la ciudad de Aguascalientes, propiedad del Instituto Cultural de Aguascalientes, utilizado para exponer arte contemporáneo.

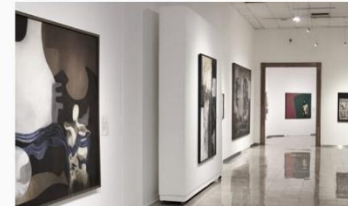
Primer museo de arte contemporáneo de Aguascalientes. Esta es su segunda sede desde 1994.



PRESUPUESTO

- Los espacios cuentan con vigilancia, iluminación y muros que se pueden montar y desmontar.

- Elementos museográficos como audífonos, pantallas, proyectores o reproductores digitales son propiedad del ICA, por lo que no es necesario el gasto (en caso de necesitarse).



- Seguro: \$3,000. (Póliza mayor)
- Traslado de obra: Sin costo
- Preparación de muros: \$14,000 (pintura, resanador, lijas, etc.)
- Cédula introductoria, bullets, cédulas y otros impresos: \$9,450.00
- Apoyo para materiales en obra por encargo: \$45,000.00
- Brindis inauguración: \$7,000.00

PRESUPUESTO



ACTIVIDADES PARALELAS



Publicación de catálogo digital.

Talleres con l@s artistas y ciclos de conferencias en fechas especiales.



01 Junio:
1-15: Presentación del proyecto
15-30: Inicio de charlas de descubrimiento y reconocimientos de obras que se adecúen al guion curatorial.

02 Julio:
1-15: Presentación del proyecto final con planos de exhibición, así como los textos, artistas y obras elegidas.
15-31: Revisar las impresiones que sean necesarias, así como la conclusión que de piezas que sean realizadas por encargo.
Seguimiento a todo el proceso de difusión y los preparativos de inauguración

03 Agosto:
Inauguración a mediados del mes, en la sede finalmente proporcionada por la Institución.

PLANEACIÓN



INFORMACIÓN

Miguel Ángel Torres. Aguascalientes, 1990. Egresado de la Universidad Autónoma de Aguascalientes de la licenciatura en Ciencias del arte y gestión cultural. Máster en Estudios avanzados en historia del arte por la Universidad de Barcelona. Maestría en Artes visuales por la UNAM. Ha colaborado en diversos eventos del ámbito cultural como gestor y actualmente centra su trabajo e investigaciones en el fenómeno de las prácticas curatoriales. Actualmente labora en el Museo Espacio de Aguascalientes, uno de los recintos más relevantes de arte contemporáneo en la región centro del país.



Conclusiones

Regresamos al inicio.

¿Por qué es relevante localizar los procesos curatoriales en la periferia?

Hemos encontrado suficientes fuentes que hablan de curaduría, y otra cantidad más, sobre la misma en la Ciudad de México. Simplemente el conocer la historia de los grupos independientes a profundidad, nos revela que desde los años 70 se estaban buscando nuevas maneras de emanciparse de los discursos políticamente correctos y las instituciones oficiales. Las nuevas expresiones artística no tenían cabida en lo oficial o lo tradicional y el poder de autogestión y organización de las personas, dictaminó que se reformulara el pensamiento y se adaptara a uno un tanto más globalizado.

Sin embargo y con esta misma claridad, las fuentes son escasas u opacas en el caso de las periferias; y aquí nos damos cuenta que la tendencia es que la mayoría de las ocasiones, hallamos estudios dedicados al centro. Las publicaciones enfocadas a los fenómenos no periféricos, siguen siendo una tendencia clara.

Según lo que ha expresado a lo largo de su carrera la doctora Anna María Guasch, esta propensión es derivada de una visión de colonialidad, que ha provocado que cada vez más se vayan cuestionado estos rubros, y más específicamente, a lo largo de las últimas décadas. Los estudios que se dirigen a estos puntos, han generado giros como el decolonial y estéticas basadas sobre lo mismo, que se concreta con las políticas aislantes del centro y las tradiciones occidentales.

Con ello, no niego ni reniego de la tradición de la que formo parte como hidrocálido/mexicano/latinoamericano/occidental. Sólo que, hasta ahora, hemos sido ignorantes con nuestro propio contexto, pues de otra forma no se explica que el terreno de investigación en Aguascalientes sea mínimo. Esto me hace recordar

a lo que en la publicación del “Primer Coloquio sobre Transculturalidad, Pensamiento y Estéticas decoloniales” -presentado en el 2012 en Colombia-, lo que Walter Dignolo sugiere. Dice que las historias que faltan por contar tienen que ver con una actitud, no sólo del que domina, sino del dominado: “[...] no es fobia a lo extranjero, sino que se refiere a la falta de seguridad que nos incapacita para crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser.” (Gómez, Dignolo, 2012,p 10)

Un concepto clave en las estéticas decoloniales es el de la *aisthesis* en lugar de estética, y esta es la razón que dirimen los más aferrados a esta teoría:

La modernidad eurocentrada establece la estética para controlar las subjetividades y las formas de percepción del mundo. [...], al hablar de cómo decolonizamos la estética modernocolonial preferimos no usar el mismo término moderno “estética” sino hablar de “aisthesis” para poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación. [...] la aisthesis sería un aliberación de esa regulación y de esa normatividad para descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de percepción del mundo. (Vázquez; Barrera, 2015, p 76-94)

La creación de la Casa de la Cultura en Aguascalientes hace más de 50 años, significó un parteaguas no sólo para el Estado, sino que dignificó la labor y la importancia del desarrollo artístico y cultural en el país, al convertirse en la primera Casa de la Cultura en toda la república, que responde a la creación de las Casas de la Juventud, que fueron un producto derivado de la política mexicana vasconcelista que trataban de llevar el arte, la cultura, el deporte y la educación al pueblo. Hablando en términos más específicos, durante la segunda mitad del siglo XX, Aguascalientes vivió un crecimiento económico que probablemente favoreció para que la cultura, vinculada con el Estado, tuviera un ambiente propicio para su nacimiento y desarrollo, donde la creación de este espacio consolidaría, además,

el primer esfuerzo a nivel gobierno, para crear una institución única e indivisible encargada de democratizar la cultura en todo Aguascalientes.

Esta suficiencia e innovación cultural, debería tener un mayor impacto en la actualidad dentro del rubro artístico, sin embargo, aún no existe en campos que ya se han insertado en el sistema, como la curaduría.

A pesar de encontrar suficiente -aunque no vasta- documentación de las prácticas curatoriales, especialmente en México, hemos notado a lo largo de esta investigación que los intentos por desmenuzar la curaduría en el territorio mexicano, todavía se encuentra en proceso de construcción, y además, las prácticas curatoriales aún son mucho más evidentes y comunes en el centro que en las periferias. La Ciudad de México viene abarcando una tradición curatorial desde finales de los 80 y con mayor consolidación en los 90.

Pero vayamos más allá.

En este mismo proceso de investigación, también se descubrió que a pesar de no estar documentado todo lo relacionado con las prácticas curatoriales, he notado que cada vez se hace más palpable aquel discurso que defiende y define Michael Bhaskar: la curaduría está en todos lados, y más allá de desaparecer o marginarse, cada día se hace más fuerte y frecuente.

Como se vio al inicio de esta investigación, Bhaskar delimita el concepto de curaduría, así como sus usos. Sostiene que el vivir en un mundo de excesos, donde la información, las imágenes y la comunicación fluye con una facilidad nunca antes vista en la historia de la humanidad, la novedad y la norma ya no nos alcanza a emocionar, por lo que es necesario y útil, el seleccionar, separar, comprender e interpretar todo lo que nos acecha en el día a día.

Así nace la curaduría, pero no sólo en el arte, sino en los medios, el deporte, la cultura o incluso en la banalidad de la organización de algún evento común. Al mismo Pep Guardiola se le ha llamado como el curador del Bayern Múnich.

Comprender que la curaduría puede estar inmersa en todo debido al sistema capitalista de auto explotación en el que vivimos, es reconocer que cada aspecto subjetivo se cura. La autoproducción en la que nos enfocamos para las fotografías, las redes, demuestra que nosotros mismos nos hacemos curaduría.

Pero más allá de ver a la curaduría como un triunfo del fin capitalista que busca la posproducción y volvernos mercancías curables, el entablar un diálogo con la curaduría también revaloriza el concepto enfocado en una práctica que no sólo está a merced del poder y el mercantilismo del capitalismo, sino que descubrimos que es más necesaria de lo que parece y que, estará tan involucrada en tantas prácticas, que el estereotipo con el cual se le llega a ver dentro del mundo del arte, quedará vetusto y hasta ignorante por los que lo creen, ya que su pensamiento no permite ver más allá de la estrechez de algunos ejemplos de malas prácticas -que no se niega que existan, pero englobar a todo por unas cuantas, refleja idiotez-.

Este falso e inducto estandarte, aun es sostenido de una manera muy similar, por sensacionalistas y reaccionarios que desprestigian el arte contemporáneo, pensando que todo lo que se hace y se cura, es aburrido e innecesario porque simplemente no lo entienden y no logran concebir que el arte también tiene derecho a responder a la sociedad actual y no quedarse estancado; o ¿acaso esos personajes aun viven a la usanza del siglo XVIII y no hacen uso de las herramientas contemporáneas para adaptar su vida al siglo XXI? Si no lo hacen, entonces al revirar en contra del arte contemporáneo y la curaduría, se convierten en hipócritas, con ideas retrógradas que creen que son novedad, llenas de ambigüedad y verdadero engaño.

No hay que dejar de lado un punto. Los momentos engañosos dentro del arte. Quizá estos momentos llevaron al artista Pablo Helguera a redactar el libro "Manual de estilo del arte contemporáneo" (2005) el cual, en un tono irónico, pero acertado con muchos casos, cuenta en el caso de la curaduría, los tipos de curadores que existen.

Para él, está el curador consultor de arte (es alguien sin trabajo, pero sabe curar y dirigir una galería; cuenta con coleccionistas muy ignorantes como amistades, para adornarles sus casas; tiene que estar bien vestido, que parezca de la clase alta y que esté suscrito a "Artforum"), el curador regional (al ser periférico, no se puede conseguir curar una exposición internacional y no tiene de otra más que curar cosas de su localidad), el curador director artístico (sólo trabaja con ideas que él ha planteado, por lo que se ahorra la investigación y sólo busca artistas que

se adapten a sus ideas), el curador ventrílocuo (similar a la anterior, pero en este caso, sólo trabaja con artistas que le dan sustento a su teoría y lo ayudan a convertirse en teórico por el mundo, siendo así, representante de sus ideales estéticos) y finalmente, el curador especulador (este debe ser un curador muy discreto para no perder su reputación, ya que se asocia con galerías y hace uso de su poder, para darle poder a algún artista y especular con los costos de su obra). Estos perfiles que con singular ironía y a veces cómicos, devienen justamente de malas prácticas que se han registrado y seguramente, seguirán llevándose a cabo dentro de la esfera artística. En lo individual, he insistido con mis alumnos que dichas prácticas, no sólo denigran la ética profesional de quien las realiza, sino que también, contribuyen a que los estigmas que antes he mencionado, sigan surgiendo y defendiéndose a pesar de lo poco original que pudieran ser. Es nuestra responsabilidad como agentes culturales, defender el campo, investigarlo, enriquecerlo y mostrarlo para que su comprensión quede en la mente de la mayor cantidad de espectadores posibles.

En el reconocimiento de las buenas prácticas, entonces destacamos varios perfiles de curaduría que se adaptan cada vez más al incipiente devenir social, que está estrechamente relacionada con el arte y la cultura. Estos perfiles responden a cada movimiento y expresión artística que surge con nuestra contemporaneidad.

Durante mis investigaciones, tuve la oportunidad de entablar diálogos y aprender de importantes personajes dentro del ámbito curatorial nacional e internacional que me permitieron conocer la curaduría y tener un pensamiento más de lo curatorial, que de la curaduría. A esto se hace referencia con lo que estableció Chantal Mouffe en cuanto a lo político y la política. En un ejemplo de ello, Joaquín Barriendos explicaba que la curaduría es todo este proceso mecánico, manual, administrativo y de gestión que implica curar una exhibición. Es la resolución de problemas, los espacios y el personal; por otro lado, lo curatorial, nos enlaza con el problema, une lo político con lo estético, nos sitúa en el conflicto y entabla una

parte esencial de las prácticas curatoriales: el disenso. Es claro, si no hay disenso, no puede existir una curaduría.

Comprender de esta manera la curaduría me hizo ver cómo las prácticas curatoriales han estado muy presentes, -aunque sea en pocas cantidades- dentro de las prácticas artísticas en el Estado.

Los intentos por consolidarla dentro de las periferias aún siguen desarrollándose, y con un ritmo un tanto más acelerado lo podemos ver en la Ciudad de México. Como me lo mencionó Cuauhtémoc Medina, el intento por “americanizar” las palabras y estas prácticas, ha tenido mayor énfasis en los programas y eventos que se desarrollan en la capital del país.

En el caso de Aguascalientes, y dentro de las decisiones expositivas en particular de los espacios del Instituto Cultural de Aguascalientes, aún vemos la presencia de una estructura, llamada “la estructura de comités”, que viene de la herencia francesa de pasados siglos. Cuauhtémoc Medina, me mencionó en entrevista al respecto de este sistema, lo siguiente: Dentro del ICA, como en su historia expositiva, “hay un proceso de decisión que prácticamente [es] por concurso, en donde [*hay*] un comité de exhibiciones, que a partir de auto propuestas [*van*] llegando [*al museo*]” Y continúa:

[Este] es un sistema de concurso, es un jurado. Desciende directamente de la lógica del Jurado de salón académico. Implica que alguien establece la operación de aceptar o no, pero no produce conceptualización, ni acompaña el proceso; sobre todo, tampoco le da voz pública al resultado. Entonces el implícito de ese modelo, es la idea de libre concurrencia de salón y la expectativa de que haya un contacto directo con el público y que se decida: y eso es lo que la curaduría no piensa que, es decir, implícitamente la existencia de la curaduría hace imposible creer ¿sí? o sea, es todo lo contrario, el sistema de libre concurrencia con jurado, es un sistema del siglo XVII. No necesariamente va a desaparecer, pero se han vuelto cada vez más secundario, precisamente porque la hipótesis de la que está basada, la feliz coincidencia de producción avanzada y público avanzado, no ocurre, y entonces se hace necesario que ocurra un proceso de mediación con la

(inaudible) producción de producción y de participación de la estructura institucional, de los agentes en el proceso de producción, o sea, de una práctica que rebasa el estudio y luego de una elaboración de política institucional y de un acompañamiento crítico y de una visibilización pública de esa producción.

Bajo esta premisa concluimos que:

Si bien han existido esfuerzos curatoriales dentro del Instituto Cultural de Aguascalientes, y siguiendo la línea propuesta en cuanto a considerar curaduría a aquellas prácticas que cumplen con los modelos más actuales con todo lo que conlleva, lo que se ha realizado hasta el momento en el Museo de Arte Contemporáneo No. 8 y el Museo Espacio, especificando sólo a los proyectos realizados de manera interna, sólo se ha quedado en esfuerzos.

Existen los suficientes elementos para considerar que las prácticas creadas por Anuar Atala y Carlos Castañeda quienes se acercaron más, actuaron entre la frontera de las prácticas curatoriales y los *ad curatoris* propuestos en el capítulo 2. Aunque pareciera demeritorio, es todo lo contrario, ya que se ha comprobado que sí abrieron camino y sí presentaron propuestas más sólidas que, aunque no se adecúen a un modelo actual, fueron sólidas, innovadores y han abierto el camino para que propuestas como la de esta tesis, sean consideradas, pues los cimientos de la curaduría ya fueron asentados. Ahora, sólo falta desestimar el sistema de comités, presentar la importancia de un organigrama reestructurado y contemplar la figura del curador como esencial. Con el camino abierto, necesitamos continuar y terminar la construcción ya cimentada. ¿Pero, es correcto o aún es tiempo para seguir hablando de las prácticas curatoriales “tradicionales” en la era del metaverso, la tecnología, los NFT y la IA?

Creo que también estas investigaciones, tienen que transformarse.

Referencias

AHUMADA MEDRANO, M. A. (2014). *Ejercicios de oposición a los discursos institucionales del arte. El caso net art y sus dinámicas en internet en los años noventa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Arts Coming. (2013). *Words whit...Martí Peran*. España: vimeo. Retrieved from <https://vimeo.com/62114674>

BARAJAS, I., DEBROISE, O., FALCÓN, T., GARCÍA DE GERMENOS, P., MACÍAS, V., MEDINA, C., MONROY G., MORALES, L., NAVARRETE CORTÉS, A., OLES, J., VÁZQUEZ MANTECÓN, A. (2014). *La era de la discrepancia*. México. MUAC-UNAM/ Turner

BERRADA, O y BARRADA, Y. (editores) (2012). *Album Cinémathèque de Tanger*. Barcelona, España. Institut de Cultura : Ajuntament. 2012.

BISMARCK, B. von. (2004). *Academy Effects Project Work as Emancipatory practice*. *New York*, 4(2003), 1–5.

BHASKAR, M. (2017). *Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos*. México. FCE.

BONET, P. (2011). *La exposición como dispositivo crítico*. Retrieved May 15, 2015, from <http://pilarbonet.com/inicio/?p=664>

BONET, P. (2013). *La iniquidad de la cultura. Martí Peran habla sobre crítica, comisariado y producción artística*. Retrieved May 13, 2015, from <http://pilarbonet.com/inicio/?p=1102>

BREA, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción, comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (Editorial). Salamanca.

BRUTON, G. D., AHLSTORM, D., & LI, H.-L. (2010). *Institutional Theory and Entrepreneurship: Where Are We Now and Where Do We Need to Move in the Future?*

BUCHLOH, B. H. D. (2004). *Formalismo e historicidad : modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid : Akal.

CAMACHO, S. S. (2010). *Bugambilias. 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*. Aguascalientes. ICA, UAA, CONCyTEA.

- CANN, M. (2013). *La curaduría educativa: Análisis, reflexiones y estudios de caso*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Ide tesis. Universidad Nacional Autónoma de México.
- CIRLOT, L. (2005). MUSEOS DEL MUNDO. In *Museos de Nueva York*. Planeta DeAgostini. Retrieved from <http://www.abebooks.com/MUSEOS-MUNDO-vols-obra-completa-National/1286607056/bd>
- CONNOR, S. (1989). *Postmodernist culture : an introduction to theories of the contemporary*. New York : Basil Blackwell. Retrieved from http://catalog.ub.edu/record=b1158693~S1*cat
- DANTO, A. (2010). *Después dell fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España. Paidós Ibérica.
- D. L. T. AMERIGHI, I. (2014). 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. *Revista Historia Autonomastoria Autónoma*, 4, 157–172.
- DEBROISE, O. (2018). *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayo sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*. Ciudad de México. Cubo Blanco.
- DE ORTEGA, A. (2005). El curador y su nuevo papel. *La Nación. Cultura*. Buenos Aires. Retrieved from <http://www.lanacion.com.ar/672109-el-curador-y-su-nuevo-papel>
- DELGADO AGUILAR, F.J. (2019). Servicios públicos, cultura política y protesta ciudadana. El abasto de agua en Aguascalientes, 1899-1944. *Revista de Historia de América. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México*, 157. <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/52/52719013/index.html>
- DICKIE, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte* (Paidós). Barcelona.
- ESPINOSA BECERRA, M.A. (2021) La presencia del estridentismo en Aguascalientes a través de elementos plásticos y editoriales [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México] Retrieved from <http://132.248.9.195/ptd2021/mayo/0812086/Index.html>
- EXPÓSITO, M. [trad. . (2012). Confinamiento cultural. Retrieved from https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=553799967966440&id=399898743356564&fref=nf&pnref=story

- FOSTER, H. (2012). Post-Critical. *October*, 3–8. Retrieved from http://www.mitpressjournals.org.sire.ub.edu/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00076
- FRASER, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Art Forum New York*, VI. 44(No. 1 September 2005), 8 (15). Retrieved from <http://www.marginalutility.org/>
- GEORGE, A. (2016). *The Curator's Handbook*. United Kingdom. Thames & Hudson.
- GÓMEZ, Pedro Pablo; Mignolo, Walter. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- GUASCH, A. M. (2000). *El Arte último del siglo XX : del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid : Alianza. Retrieved from http://cataleg.ub.edu/record=b1463182~S1*cat
- GUASCH, A. M. (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)* (2a ed.). Murcia: Ad Hoc.
- GUASCH, A. M. (2016). *El Arte en la era de lo global (1989-2014)*. Madrid : Alianza Forma.
- HEIDEGGER, M. (1993). *El Ser y El Tiempo*. México : Fondo de Cultura Económica.
- INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES. (s.f.). *OSA-Historia*. <https://www.aguascalientes.gob.mx/ICA/historiaosa.html>
- IREGUI, J. (2009). Dentro y fuera del cubo blanco. Retrieved June 6, 2015, from <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/>
- JAMESON, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. (H. Tarcus, Ed.) (Imago Mund). Buenos Aires.
- LÉSPER, A. (2011, July). Reflexiones sobre arte contemporáneo. Brevísimo diccionario de una impostura. *Revista Replicate*. Retrieved from <http://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>
- LIPOVETSKY, G., VINYOLI, J., & PENDANX, M. (2003). *La Era del vacío : ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona : Anagrama. Retrieved from http://cat.aleg.ub.edu/record=b1648590~S1*sp
- LLEVAT SOY, M. (2011). Subversión y consagración en la curaduría de exposiciones. Retrieved June 11, 2015, from <https://divinalibertad.wordpress.com/author/bertapeligro/page/2/>

- LUPIÓN ROMERO, D. (2002). Marcel Broodthaers: décors. La exposición es la obra*. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 217–231. Retrieved from http://www.arteindividuosociedad.es/articulos/N14/Daniel_Lupion.pdf
- MEDINA, C. (24 de septiembre de 2008). *Esfera pública*. Sobre la curaduría en la periferia. Retrieved from <https://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-curaduria-en-la-periferia/>
- MEDINA, C. (2014). Más allá del networking. Retrieved June 10, 2015, from <https://cuauhmedina.wordpress.com/author/cuauhmedina/page/2/>
- MEDINA, C. (2017). *Abuso mutuo : ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. México : Editorial RM, S.A. de C.V.
- MICHAUD, Y., & LE BOUHELLEC GUYOMAR, L. (2007). *El Arte en estado gaseoso : ensayo sobre el triunfo de la estética*. México : Fondo de Cultura Económica.
- MINGUET BATLLORI, J. M. (2010). DE LA CRÍTICA DE ARTE A LA PRÁCTICA CURATORIAL. ALGUNAS REFLEXIONES. *Disturbis*. Retrieved from <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html>
- MOLINA, C. (s.f.) *Fernando Gamboa y su particular versión de México*. Universidad de Essex. Retrieved January 17, 2021 from <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2194/2771>
- MONTERO, D. (2013). *El Cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Madrid: Fundación Jumex. La colección Académica.
- MoMA. (2020). The Museum of Modern Art history. Retrieved Sep 14, 2020 , from <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>
- MoMA. (1999). Sin título. Retrieved May 14, 2015, from http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/broodthaers_musee.html
- Museo Nacional de Colombia. (n.d.). MANUAL DE CURADURÍA, 1–18.
- NEVADO ENCINAS, J.L. Pensamiento. Pero, ¿qué es la posmodernidad?. *El Salto Diario*. 21 de septiembre de 2019. Retrieved Sep 10, 2020, from <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/pero-que-es-la-posmodernidad>
- NOWOTNY, S. (2006). Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional. Retrieved May 14, 2015, from <http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/es>

- O'DOHERTY, B. (2011). *Dentro Del Cubo Blanco: La Ideología Del Espacio Expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- PERAN RAFART, M. (n.d.). La curadoría como posibilidad estética ESP. Retrieved from <http://www.martiperan.net/print.php?id=39>
- PRIETO TERRONES, J. (2020). *JUAN DISPARÓ A UN BUITRE QUE CAMINABA CON PINTURA AZUL. Un relato sobre arte en Aguascalientes*. Aguascalientes. Universidad Autónoma de Aguascalientes
- RAMÍREZ HURTADO, L. (2017). *El sublime arte de Apeles. Historia de la enseñanza del dibujo en Aguascalientes (1832-1925)*. Aguascalientes. Universidad Autónoma de Aguascalientes
- RANCIÈRE, J. (2010, January). Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales. *Retóricas de La Resistencia*, 9. Retrieved from http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf
- RAUNIG, G. (2006, January). Gerald Raunig: Prácticas instituyentes. *Transversal Texts*. Retrieved from <http://eicpc.net/transversal/0106/raunig/es>
- RAUNIG, G., & RAY, G. (2009). *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. Gene.
- RICARDO, A. (2010). *La curaduría un fenómeno en movimiento, desde el Museo del Chopo*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de tesis, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROGOFF, I. (2008). Turning. *E-Flux*, 0. Retrieved from <http://www.e-flux.com/journal/turning/>
- RUIZ-RIVAS, T. (2015). Pedagogía del arte: la revolución que viene. Retrieved April 16, 2015, from <http://esferapublica.org/nfblog/pedagogia-del-arte-la-revolucion-que-viene/>
- RUSSELL, J. (1989). ART VIEW - An Antic, Insubordinate Performer Babel? *New York Times*. Minneapolis. Retrieved from <http://www.nytimes.com/1989/04/23/arts/art-view-an-antic-insubordinate-performer-babel.html>
- SADURNI RODRÍGUEZ, N. (2013). La curaduría pedagógica y el concepto de museo participativo [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México] Repositorio de tesis Universidad Nacional Autónoma de México.
- SARASOLA SANTAMARIA, B. (n.d.). *El Segundo Modernismo. La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta*

- la actualidad*. Universitat de Barcelona. Retrieved from <http://www.tdx.cat/handle/10803/131272>
- SEARLE, A. (2004). Inside the mind of an insane collector. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/culture/2004/feb/24/1>
- SHEIKH, S. (2006). Notas sobre la crítica institucional. *Transversal Texts*. Retrieved from <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>
- SHEIKH, S. (2009). Positively White Cube Revisited. *E-Flux*. Retrieved from <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>
- SIERRA, S. (2015). Vacíos de la crítica de arte en México. *El Universal. Cultura*. México : DF.
- STEYERL, H. (2006). La institución de la crítica. Retrieved February 18, 2015, from <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>
- STRAUSS LEVI, D. (2008). La desviación del mundo: La curaduría después de Szeeman y Hopps. *Art Lies*, (59). pp 1-12
- THEA, C., & MICCHELLI, T. (2009). *On curating : interviews with ten international curators*. New York : DAP. Retrieved from http://ccuc.cbuc.cat/record=b4868526~S23*cat
- THORNE, S. (2013, February). BOOKS. Three new publications about globalization and contemporary curating. *Frieze*. Retrieved from <http://www.frieze.com/issue/article/books2032/>
- TORRES HERNÁNDEZ, I. L. (2007). Nuevos retos, espacios y fronteras en pedagogía museística contemporánea. Retrieved from <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/970.pdf>
- UNESCO. (1985). Imágenes del ecomuseo. *Museum*. Retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347so.pdf>
- VALERIO PERRONI, E. (2019) *La mediación como práctica artística o curatorial desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo*. [Tesis de Máster, Universidad de Barcelona]. Repositorio institucional, Universidad de Barcelona.
- VÁZQUEZ. R, BARRERA. M (2015). "Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez", en *Calle14*, 11 (18)
- WIGGERSHAUS, R. (2010). La escuela de Fráncfort, 921.

WE ARE SOCIAL. (03 de diciembre de 2021). Digital report 2021: el informe sobre las tendencias digitales, redes sociales y mobile.

<https://wearesocial.com/es/blog/2021/01/digital-report-2021-el-informe-sobre-las-tendencias-digitales-redes-sociales-y-mobile/>

YÁÑEZ CANAL, C. (2018). Práxis de la gestión cultural. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

ZEPKE, S. (2007). Hacia una ecología de la crítica institucional. *Transversal Texts*, 09. Retrieved from <http://transversal.at/transversal/0106/zepke/es>

Páginas web:

Amelica <http://portal.amelica.org/>

American Academy <https://www.americanacademy.de/person/hal-foster/>

Anna María Guasch <http://www.annamariaguasch.com/en>

Antimuseo <http://www.antimuseo.org>

Art globalization interculturality <http://www.artglobalizationinterculturality.com/es/>

Arte y cultura digital <https://arteyculturadigital.wordpress.com/2013/02/19/dot-dash-3-el-retorno-del-cubo-blanco-virtual/> Biblioteca Digital UAM <http://www.bidi.uam.mx>

Biografías y vidas <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lyotard.htm>

Biografías y vidas <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/heidegger.htm>

Brumaria <http://www.brumaria.net>

Casa Lamm <https://casalamm.com.mx/profesores/jose-manuel-springer>

Clarín https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/bhaskar-abordar-eleccion-sociedades-saturadas_0_yLBjCOed1.html

Editorial UAA https://editorial.uaa.mx/catalogo/cac_paralelo_9786078359899.html

[El informador https://www.informador.mx/Cultura/Muere-el-escriptor-Victor-Sandoval-en-Aguascalientes-20130325-0184.html](https://www.informador.mx/Cultura/Muere-el-escriptor-Victor-Sandoval-en-Aguascalientes-20130325-0184.html)

E-flux <http://www.e-flux.com>

EIPCP <http://www.eipcp.net/>

Esfera Pública <http://www.esferapublica.org/>

Esfera Pública <http://www.esferapublica.org>

Elem <http://www.elem.mx/autor/datos/1333>

Frieze <http://www.frieze.com>

Gobierno del Estado de Aguascalientes <http://www.aguascalientes.gob.mx/ICA>

Google <https://www.google.com/amp/s/guias-viajar.com/estados-unidos/nueva-york/museo-moma-arte-moderno/amp/>

Google https://www.google.com/amp/s/elpais.com/cultura/2016/10/20/actualidad/1476980407_416718.html%3foutputType=amp

Google <https://www.google.com/amp/s/moovemag.com/2015/02/marcel-duchamp-vida-y-obra-de-un-artista-inquieto/>

The Guardian <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/apr/12/hito-steyerl-serpentine-sackler-building-should-be-unnamed>

Iberlibro <https://www.iberlibro.com/9786077745396/Bugambilias-100-Anos-Arte-Cultura-6077745391/plp>

Jstor <http://www.jstor.org/>

Journals <https://journals.openedition.org/critiquedart/23276?lang=fr>

Linked In <https://www.linkedin.com/in/mabelllevat?originalSubdomain=es>

Marti Peran <http://www.martiperan.net/>

Mertinwitt-litag <https://mertinwitt-litag.de/portfolio-items/rolf-wiggershaus/>

Mediateca INAH

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:345680>

MoMa <http://www.moma.org/>

Mujeres bacanas <http://mujeresbacanas.com/blog/las-damas-del-moma/>

Museo Espacio

<https://www.facebook.com/MuseoEspacio/videos/2771325199856678>

Museo Espacio

<https://www.facebook.com/MuseoEspacio/videos/2771325199856678>

On Mediation platform <https://onmediationplatform.com/on-mediation2/>

El mundo

<https://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/06/obituarios/1173209927.html>

El mundo <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/23/cultura/1174670240.html>

Museo Whitney <https://whitney.org/about>

New York Times <https://www.nytimes.com/es/2017/07/15/espanol/america-latina/jose-luis-cuevas-el-maestro-de-lo-tenebroso-del-arte-mexicano.html>

El País <http://www.elpais.com>

El País https://elpais.com/cultura/2013/11/02/actualidad/1383430823_244218.html

PilarBonet <http://www.pilarbonet.com/>

Privado Textos <https://privadotextos.wordpress.com/>

Revista Replicante <http://www.revistareplicante.com/>

Salon Kritik <http://www.salonkritik.net>

Sistemas politicos <https://sistemaspoliticos.org/escuela-de-frankfurt-interdisciplinaria/>

Tate Gallery <http://www.tate.org.uk/>

Youtube

https://www.youtube.com/watch?v=T45R7ghbQtM&ab_channel=ICADifusi%C3%B3n

Universitat Oberta de Catalunya <http://www.uoc.edu/>

UNAM http://www.esteticas.unam.mx/daniel_monero

We are social <https://wearesocial.com>

Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Gallardo