

# UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA. FACULTAD DE BELLAS ARTES

El curador como artista y viceversa.  
Lo curatorial; entre el Arte y la mediación.

Tipología 1

Ana Fdez del Castillo Roca

Tutor: Ricardo Forriols González

Cotutor: José Luis Cueto Lominchar

Valencia, Julio, 2016

## El artista como curador y viceversa.

Lo curatorial; entre el Arte y la mediación.

### RESUMEN

Nos situamos ante un cuestionamiento de las definiciones y relaciones pre-establecidas, entre el artista y el curador en el arte contemporáneo (español). Para ello, trataremos de localizarnos en la zona gris de lo que supuestamente entendemos como artista y curador. La exposición de arte contemporáneo depende de obras que se encuentran en estado de continuo proceso. Del mismo modo, su respectiva presentación, y por consiguiente, lo curatorial se sitúa en el mismo plano de trabajo. La obra de arte contemporánea no cobra sentido hasta que -se instala-; por tanto, el acto expositivo se ha convertido, en si mismo, en otra forma de producción artística. Los recursos museográficos surgen como herramientas de dicha producción y la autoría del resultado final se vuelve un tanto difusa. La mediación se transforma, en términos en generales, en una alternativa para el pensamiento artístico contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE:** Curador, artista, lo curatorial, comisario, autoría múltiple, museografía.

## **ABSTRACT**

The present study aims to question the definitions and pre-established relationships between the artist and the curator within the field of contemporary art. In order to do so, we situate ourselves in the "grey area" of what we supposedly understand by artist and curator. The exhibition of contemporary art is build upon artworks which are found to be in a continuous process; likewise "the curatorial" is situated in the same work-stream. Contemporary artwork doesn't make sense until it's presented, due to this, the exhibit act has become in itself another form of artistic production. Museographical resources emerge as tools which aid these art compositions and the authorship of the end products becomes a little intricate/complex/mingled. Mediation turns into an alternative for artistic contemporary understanding.

**KEYWORDS:** Curator, artist, the curatorial, multiple authorship, museography.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS .....	6
3. EL CURADOR COMO ARTISTA Y VICEVERSA .....	9
3.1. <i>La emoción dijo hiperestesia</i> .....	11
3.2. <i>Viceversa</i> .....	14
3.3. <i>Comisario o curador</i> .....	16
3.3.1. <i>'Comisariarte'</i> .....	20
4. DEL HUMANO COLECCIONISTA A LO CURATORIAL .....	22
5. PARADIGMAS HISTÓRICOS .....	28
5.1. <i>El tesoro como acumulación de objetos.</i> .....	28
5.2. <i>El tesoro como acumulación de experiencias</i> .....	33
5.3. <i>El curador como mediador</i> .....	40
6. APROPIACIONISMO O CURADURÍA .....	51
6.1. <i>La expansión de lo curatorial como recurso de producción artística</i> .....	56
6.1.1. <i>'Atrévete a mirar'</i> .....	59
7. CONCLUSIONES .....	63
8. BIBLIOGRAFÍA .....	66
9. ANEXO .....	71

## 1. INTRODUCCIÓN

Lo curatorial se manifiesta como modelo alternativo para la producción artística. Por lo que nos encontramos ante la necesidad de conocer y profundizar sobre dicho ámbito. La exposición como recurso de producción en sí misma se plantea en el mundo artístico actual como un gran campo de posibilidades, sin embargo para poder utilizarlo es imprescindible comprender cómo y por qué. El acto expositivo y por ende, lo curatorial poseen una estrecha relación con numerosos aspectos sociales que de un modo u otro, a todos nos conciernen.

Lo curatorial entendido como lenguaje, como herramienta social y de dialogo, como búsqueda de contacto; como medio político y colectivo. Lo curatorial como acontecimiento, como poesía, como otra mirada. Lo curatorial como evolución del coleccionismo, de la acumulación de tesoros a la colección de momentos, como productor de experiencias; como construcción de identidades y reconocimiento de las mismas. Lo curatorial como desmaterialización de la obra de arte; como selección y postproducción, como método para organizar, para hacer y deshacer la norma; como poder y como contra-poder. Lo curatorial como ready-made o como nueva técnica apropiacionista; como estudio del espacio, como modelo de instalación o montaje. Lo curatorial como texto, como ensayo; como modelo generador de sentido, como el nuevo filtro de lo real, como paradigma del arte contextual y relacional...Lo curatorial como un largo y extenso etcétera.

Como podemos ver, el siguiente trabajo se plantea como un amalgama elástica y seguramente confusa. Representa la primera toma de contacto ante una cuestión compleja y de difícil definición. El planteamiento de esta investigación se sitúa desde los inicios en un punto límite, nace ante el intento de abandonar la zona de confort, en la que nos encontrábamos tras acabar los estudios de grado en Bellas Artes, como un método para conseguir una visión panorámica y externa del arte actual. Siempre he pensado en la posibilidad de la curaduría como otra forma de comprender el arte, pero nunca antes había podido encontrar tiempo para

descubrir realmente lo que significaba. No obstante, aunque ahora tenemos la suerte de encontrarnos inmersos en ella, la mayoría de preguntas que se nos plantean no cesan de responderse con más preguntas.

## 2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Este proyecto ha nacido más como un proceso de revisión y reflexión que de investigación en sí misma. Se centra principalmente en las diversas cuestiones que de algún modo, aluden a la labor de comisario o curador en el mundo actual. No obstante, en ninguno de los casos pretende ser una revisión histórica sobre el comisariado, ya que se trata de un tema demasiado extenso como para desarrollarlo correctamente en este trabajo.

Nuestro principal objetivo se encuentra ante la necesidad de desmitificar la distancia existente entre el artista y el curador en el arte contemporáneo español. El concepto híbrido *artista-curador* queda definido mediante las tres claves básicas que los mantiene unidos: proceso creativo, investigación y capacidad crítica.

*Lo curatorial*<sup>1</sup> se nos presenta en la actualidad como un campo de posibilidades artísticas y sociales que sin embargo, todavía parece crear cierta controversia. El acto expositivo se define como el *aparato* principal para desarrollar y procesar el arte actual, ya que no conocemos otra manera más directa para sentir el arte. Por tanto, proponemos como hipótesis que *lo curatorial* parece dirigir su andadura hacia su reconocimiento como otro modo de producción artística.

Por otra parte, nos gustaría señalar que esta investigación nace desde una visión, digamos inocente o con cierta *minoría de edad*<sup>2</sup> con respecto al tema. Por tanto, hemos decidido presentar esta investigación como un 'montaje' de ideas y

---

<sup>1</sup> **Lo curatorial** como concepto. Maria Lind aclara que implica mucho más que producir exposiciones. Según Marti Manen se trata de un alejamiento de las especificidades puramente técnicas de trabajar con arte y mostrarlo públicamente, tanto es así que lo distingue de comisariar; *"es algo importante y puede hacerse de mejor o peor manera, pero se trata de una modalidad técnica. Lo curatorial es mucho más que esto"*. MANEN, M. *Salir de la exposición (Si es que alguna vez habíamos entrado)*, Ed. Consonni, Bilbao, 2012, p. 166

<sup>2</sup> *"La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro"*. KANT, I. "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?" En: V.V.A.A. *¿Qué es Ilustración?* Ed. Tecnos (grupo Anaya), 2007, p.17

posibilidades tangentes a la curaduría y la producción artística actual surgiendo así, a modo de constelación o collage. Se trata de un asunto de carácter complejo y un tanto rizomático, por lo que el hilo conductor que hemos seguido ha surgido de un modo bastante intuitivo. Siendo sinceros, el grado de profundización en los conceptos ha sido más o menos proporcional al interés que nos ha producido la relación de términos que han ido apareciendo a lo largo de la investigación. Para llevar a cabo este proyecto, nos hemos nutrido de diversos recursos transdisciplinares. Han sido revisadas numerosas lecturas monográficas y una gran variedad de publicaciones. También se ha recurrido a la visita de exposiciones de diversa índole, conferencias y mesas redondas. Así como el registro de algunas encuestas realizadas a diferentes comisarios y artistas emergentes del panorama actual. En todos los casos, se ha intentado realizar el análisis de dichas fuentes tratando de trasladar mi habitual visión de 'artista' hacia una posible visión curatorial.

Por otra parte, cabría señalar que dada la urgencia que impone la estructura de este máster, hemos considerado oportuna la realización de los diferentes proyectos necesarios para la mayoría de las asignaturas, basándolos en la temática de dicha investigación. Algunas de ellas han sido: *Arte contemporáneo ante un nuevo cambio de Paradigma* con José Luis Clemente, *Ciudad y Miedo* con Carmen Navarrete y Sara Vilar y otras que serán nombradas a lo largo del trabajo. No obstante, somos conscientes de que se trata de un tema del que se podría reflexionar mucho, más concretamente en España; por lo que nos gustaría proponer otra mirada sobre la curaduría, tratar de acercarla a la práctica del artista y principalmente profundizar y conocer personalmente el gran 'ecosistema de lo curatorial'.

Este proyecto nace en la convicción de que existe una necesidad de buscar un acercamiento de lo curatorial a la práctica del artista español. Tras haber tenido la suerte de vivir la experiencia de PAM!<sup>3</sup> como artista y coordinadora a la vez, se

---

<sup>3</sup> IV Festival PAM. Dirigido por Jose Luis Clemente. [En línea] Proyecto multidisciplinar organizado por el Master de Producción artística y el Master de Gestión Cultural en la Universidad Politécnica de Valencia, 2016. Disponible en: <<http://muestrapam.org/>> [Consulta: 2016/07/19]

denota el distanciamiento existente entre la gestión y los artistas. Ambos responden a una serie de prejuicios y estereotipos con respecto al otro que impiden que la comunicación surja de forma sincera y fluida. Además, pensamos que desde el punto de vista del artista existe un general desconocimiento o desinterés por el ámbito de la curaduría, por lo que nos gustaría partir de dicha preocupación personal para ofrecer y compartir, una posible mirada alternativa mediante una breve y modesta revisión sobre una serie de posibles antecedentes paradigmáticos que nos han traído hasta aquí.

Aunque inicialmente no era lo que estábamos buscando, conforme hemos ido desglosando el tema, han surgido de manera natural una serie de micro ensayos que pasan a constituir el cuerpo del presente trabajo. A continuación se exponen:

***El curador como artista y viceversa:*** en este apartado se localizan las motivaciones que nos han llevado a ahondar en el tema en cuestión. Asimismo, se delimitan los conceptos principales a tratar.

***Del Humano coleccionista a lo curatorial:*** reflexiona sobre la relación con los objetos como posible punto de partida.

***Paradigmas Históricos:*** se define como una selección más o menos ordenada de algunos de los antecedentes paradigmáticos que nos han servido para comprender los orígenes de lo curatorial. En primer lugar, mediante diferentes ejemplos históricos, estudiamos el diseño y las reglas del espacio expositivo donde finalmente, la figura del comisario define la norma mediante su función como seleccionador y organizador. A continuación señalamos *el ready-made* y la instalación como cuestionamiento de dicha norma, interviniendo desde dentro, mediante la reconfiguración de la obra con respecto al espacio.

***El apropiacionismo como curaduría:*** Por último, reflexionamos sobre la curaduría como una nueva forma de apropiacionismo para proponer a continuación, la expansión de lo curatorial como una nueva forma de producción artística.



### 3.EL CURADOR COMO ARTISTA Y VICEVERSA

Antes de sumergirnos en el desarrollo de la posible mirada sobre la curaduría. Nos gustaría introducir las ideas previas que han provocado esta visión alternativa sobre la producción artística contemporánea.

Si la memoria no me falla, desde que comencé la carrera, la labor del comisario siempre me ha resultado un tanto misteriosa; como un caso sin resolver, indefinido y desconocido para muchos.

En primer lugar, nos gustaría señalar como premisa que somos lenguaje, somos cada palabra y cada adjetivo aunque ni siquiera conozcamos bien su verdadero significado. A veces llamamos performance a una danza, pintura a una fotografía, instalación a un montaje... Comisario a un coordinador, coordinador a un montador, comisario a un artista, artista a un comisario y viceversa, y un largo etcétera. De este modo, si tratamos de reconocer el árbol desde la raíz, no deberíamos olvidar que ésta siempre será nuestra mayor máquina: el lenguaje. Y, por tanto, los engranajes que deberíamos revisar y engrasar se encuentran justamente ahí. Es un sistema que se retroalimenta y que 'damos por hecho':

*"Cuando un niño aprende a hablar decimos que va conquistando el lenguaje, y es justo al revés: el lenguaje lo va colonizando. Es un colono cruel porque en cuanto se mete en tu cabeza empiezan a aparecer los lugares comunes". ¿Y qué hace un escritor con semejante hallazgo? "Pactar con ese colono."<sup>4</sup>*

Esos "lugares comunes" se convierten en nuestro principal recurso y por ello, los reproducimos automáticamente y optamos por acatar su normas sin leer la letra pequeña.

Es evidente que las cosas no son blancas o negras, y que entre el amarillo y el rojo siempre surgen numerosos tonos. Por lo que nos encontramos con el semáforo en ámbar ante la incógnita de la verdadera labor del comisario o curador (ya que ni

---

<sup>4</sup>RODRÍGUEZ, J. Solo somos herramientas del lenguaje, no sus dueños. *El País* [En línea] Madrid 2014/03/04. Disponible en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010\\_018601.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010_018601.html)> [Consulta: 2016/04/15]

siquiera estos conceptos significan del todo lo mismo). No es que pretendamos cambiarlos de color pero por lo menos, trataremos de localizarnos ante la extensa cantidad de tonos de naranja que hay entre ser artista y ser curador. También es posible que no haga falta dar tantas vueltas y que sólo debamos utilizar bien los términos, pero nos gustaría creer que es un tanto más complicado.

De cualquier manera, creemos que vale la pena o, más bien, el tiempo, dedicarle atención a esta cuestión del arte que también se encuentra ante un nuevo cambio de paradigma.

Ante la democratización de la cultura comienza el interés por la estética y la crítica de arte, surge la necesidad de que exista un persona que pueda tomar distancia de "la cosa"<sup>5</sup> y así resaltar sus cualidades, definir, contextualizar y sensibilizar al lector/espectador. Por tanto, consideramos que el objetivo más importante para dicha persona se encuentra en la posibilidad de crear redes, relaciones entre artistas, obras y público.

Cuando observo el trabajo de mis compañeros de máster (y, además, poseo la suerte de poder conocer cada parte de la *piel* de sus obras), enseguida me surgen ideas con respecto al espacio: cómo se vería en una sala, cómo respirar la obra, cómo convertirla en experiencia mediante la instalación en el espacio y los recursos museográficos; cómo hacer que los que aún no la conocen, lleguen a sentirla tanto como yo, después de haber experimentado gran parte de su proceso... En definitiva y metafóricamente hablando, quisiera referirme a cómo localizar *la herida*, para mostrarla o bien para 'curarla'. Con herida no nos referimos necesariamente a aflicción o sufrimiento sino más bien a la capacidad de cicatrización, entender el arte como resiliencia o como mero instinto de supervivencia.

Supongo que todo esto podría tener cierto aroma al típico perfume empalagoso, sin embargo he de reconocer que es verdaderamente en estas situaciones cuando más cerca del Arte he conseguido sentirme; incluso a veces,

---

También denominada por Lacan como *das Ding*, se refiere a todo aquello que se encuentra en el "punto ciego del lenguaje o que está más allá del significado". En: HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Dialnet [En línea] Universidad de la Rioja, 2006 p.12. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2051965>> [Consulta: 2016/07/11]

mucho más que cuando yo he producido mi propia obra.

Durante el proceso de producción, el artista sufre cierta tendencia hacia el egocentrismo, hacia nuestro "yo" más profundo, nos quedamos inmersos en nuestro propio idioma y, a veces, nos olvidamos de que nuestro principal objetivo es compartir y comunicar; y para ello, ya sabemos que no todos hablamos los mismos lenguajes. Surge así, la labor del traductor, el que comprende a uno y al otro, aquel capaz de empatizar.

Por tanto, la curaduría sería algo así como tratar de escribir un párrafo o unos cuantos versos que rozarán la sensibilidad de los otros pero, en este caso, utilizando otro lenguaje, el lenguaje propio de las obras de arte: *"El significado de un poema sólo puede ser otro poema."*<sup>6</sup> Sin embargo, también cabe la posibilidad de que nos hayamos olvidado de leer poesía.

### **3.1. La emoción dijo "hiperestesia"**

*"Lo más profundo es la piel"*

Paul Valéry

Entiéndase "hiperestesia" como un trastorno de la percepción que da lugar a un embotamiento de los sentidos que en su caso más extremo tiene como consecuencia la anestesia, es decir, la ausencia completa de sensibilidad.

La tendencia hacia lo racional durante la modernidad ha dejado como legado las consecuencias del hiperindividualismo<sup>7</sup>. De este modo, podríamos señalar que las principales bases para la convivencia social quedaron reducidas a las siguientes premisas: la racionalidad sobre lo emocional y, lo visual, sobre lo táctil. *"El dominio*

---

<sup>6</sup> MARTÍN PRADA, J. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Ed. Sendemà, Valencia, 2012. p.12

<sup>7</sup> También la especialización de las disciplinas, y en ocasiones, de su atomización, incluso de la percepción. La importancia de la imagen y los entornos urbanos imponen un sesgo óptico sobre el entorno.

*del ojo y la eliminación del resto de sentidos tiende a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad.”<sup>8</sup>*

La sociedad actual ha devenido hacia un *pensar visual*, la acción de ver ya no se trata sólo de un proceso cerebral sino que también se encuentra sometida a la cultura y, por ende, esto significa que aprehender algo es casi igual que construir una imagen sobre eso mismo. Sin embargo, no deberíamos olvidar que comprender es el intento de entender una cosa como un todo y no como un simple aspecto. Lo visual se ha convertido en la *sinécdoque* (parte por el todo) de nuestra cultura en cuanto a los sentidos se refiere.

*“La comunicación se reduce al mínimo. No cuenta el dialogo y el intercambio de opiniones, sino la demostración, la conclusión (...). Tomamos conciencia de lo que es comunicación por el descubrimiento de la imagen. Se añadió a la conclusión lógica otra nueva fuerza de convicción, la evidencia.”<sup>9</sup>*

De este modo, denotamos que lo visual nos aleja del contacto, las infografías, la publicidad, Facebook... evitan la necesidad de establecer un contacto directo con el otro. Nada es del todo ‘real’ hasta que no es subido en las redes sociales, nos mantenemos en ‘línea’ y no tanto en ‘contacto’. La reproductibilidad de las imágenes y su fácil acceso, ha provocado en ciertos aspectos el efecto contrario a su objetivo más primario, las emociones han quedado inertes frente a su visibilización.

¿Y si resulta que muchas de las personas que acuden a los museos tienen como principal objetivo (consciente o inconsciente) la búsqueda de ‘contacto’? Las inauguraciones siempre surgen como una gran celebración entre amigos y las obras son el motivo principal de dicho acto. Sin embargo, parece que en muchas ocasiones no resultan ser las protagonistas de la ‘fiesta’. El Arte con cada una de sus letras siempre ha creado relaciones, redes y vínculos. Compartir opiniones, debatir,

---

<sup>8</sup>PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, p.18

<sup>9</sup>AICHER, O. “El ojo, pensamiento visual”. En *Analógico y digital*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.57

dialogar sobre lo que se ve y lo que no, sobre lo que sentimos al entrar en el espacio, sobre lo que nos recuerda... El cine podría ser el ejemplo más cercano a dicha cuestión, nos vuelve empáticos ante la diversidad de historias y personalidades, es capaz de recordarnos catástrofes de un modo sincrónico; no importan los años que han pasado cuando las imágenes consiguen mutar nuestra piel. El cine y el arte en general suelen provocar siempre algún tipo de dialogo, surgen preguntas sin respuesta o con muchas; se trata, en definitiva, de un ejercicio mayeúutico. Pocas veces terminamos de ver una película sin realizar algún tipo de comentario; más crítico o menos crítico, con sacarina o con lágrimas, con conclusiones o con 'batiburrillos', con 'besos' o con 'puñetazos'...La dialéctica que otorga el cine podría definirse como lo más cercano a nuestra duración, al verbo y al movimiento.

De este modo, no creemos que sea baladí que el acto expositivo contemporáneo haya devenido hacia lo teatral en términos de instalación y escenografía. Las exposiciones actuales nacen con la ambición de ser más cercanas al movimiento que a la observación pasiva de un conjunto de obras. No obstante, creemos que en términos museológicos estas cuestiones se encuentran aún en puro proceso de cambio y experimentación, ya que entre otras cosas, los límites de conservación imponen ciertas exigencias a la hora de montar la exposición. Sin embargo, creemos que sigue siendo indispensable aplicar diversos toques creativos mediante los posibles recursos museográficos, sin necesidad de intervenir sobre la integridad de las obras expuestas.

La construcción de nuestra identidad tiene una relación directa con la percepción, es la única manera que conocemos para ser conscientes de nosotros mismos. De este modo, asumimos que no existen percepciones del "yo" sino únicamente percepciones de cualidades o de estados. Por consiguiente, la identidad personal va implícita en la única identidad real que es la social,<sup>10</sup> "no hay

---

<sup>10</sup> Clement Rosset distingue la identidad social de la individual y aclara que la primera es la única real. La individual no puede ser más que una ilusión. ROSSET, C. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, Ed. Marbot, Barcelona 2007. p.10

un yo sin un tú.”<sup>11</sup> Por tanto, la convivencia con el *Otro* surge como algo esencial para reconocernos y reflejarnos. La continuidad y, por ende, la repetición de nuestros comportamientos nos convierte en personas nombrables y con apellidos. Entendemos el arte entonces, como una estrategia para investigar la propia vida, para entender y analizar lo que hacemos y, por tanto, lo que somos.

### 3.2. *Viceversa*<sup>12</sup>

A continuación y para empezar, nos gustaría detener la atención en el propio título: *El curador como artista y viceversa*. Utilizamos dicho adverbio para destacar nuestro principal objetivo: Profundizar e investigar sobre las posibles relaciones entre lo que supuestamente entendemos como artista y como comisario en el arte contemporáneo.

Leemos “comisariado por...” en los carteles de las exposiciones a las que asistimos, pero no sabemos realmente su verdadera función ni lo que significa dicha acción. Comisariado del verbo *comisariar*, significa *dirigir, cuidar, enfocar, organizar, enhilar, encaminar...* podrían ser, por ejemplo, algunos de los sinónimos más evidentes.

¿Y sí en vez de “comisariado por” pudiéramos encontrarnos con “montaje diseñado por”? No es lo mismo ser comisario que diseñador de montaje o museógrafo, en la mayoría de los casos el museógrafo trabaja para el comisario; y si la exposición carece de proyecto curatorial, el equipo de montaje suele ser el encargado de organizar la muestra; como podría ser el caso de *Matra Museografía*<sup>13</sup> (Valencia), equipo de montaje especializado que ha trabajado en numerosos proyectos expositivos a nivel nacional.

En este caso, se complica un tanto la cuestión, ya que dicha labor es tan importante como la del artista y el curador. El museógrafo también comparte las

---

<sup>11</sup> MONCÓ, B. *Antropología del género*. Ed. Síntesis, Madrid, 2011, p.18

<sup>12</sup> Véase anexo: Figura 1

<sup>13</sup> *Matra Museografía* [en línea]. Disponible en: <[www.matramuseografia.com](http://www.matramuseografia.com)> [Consulta: 2016/07/18]

claves básicas necesarias para el acto expositivo actual (proceso creativo, investigación y capacidad crítica). Incluso, desde el punto de vista creativo, en términos escenográficos e instalativos, en el trabajo del museógrafo es aún más evidente que en el curador. Por lo que, si tratásemos de precisar, al binomio inicial *artista-curador*, podríamos añadir *museógrafo*.

Entonces, ¿dónde se sitúa realmente la divergencia entre ser artista y ser comisario? Como bien aclara Jonathan Feldman: *"cuando el límite autoral entre artista y curador se vuelve difuso, la curaduría se comienza a observar como práctica con relativa autonomía que genera conocimiento y reflexiona acerca de su propia práctica."*<sup>14</sup> Sin embargo, más que centrarnos en su 'autonomía' quisiéramos recalcar su carácter 'difuso' con respecto a la práctica artística, digamos que en relación a lo curatorial se ha generado un cambio significativo en lo que al acto expositivo se refiere.

No obstante, el papel del curador siempre ha estado determinado sobre una línea bastante incierta. Suelen surgir debates entorno a su verdadera función, sobre su responsabilidad con el artista y el público y su indefinición a la hora de limitar sus campos de actuación. En primera instancia, la práctica curatorial se relaciona directamente con la selección de obra, su distribución en el espacio y la producción textual.

Siendo conscientes de que el arte y la sociedad contemporáneas se caracterizan, entre otras cosas, por la gran fórmula: espacio/tiempo= velocidad; y de que todo está en constante cambio, si el artista es el eje imprescindible que finalmente determina la rotación del mundo del arte, sin dejar de redefinirse, el curador tiene el deber de reinventarse continuamente sin permitirse la oportunidad de obtener una definición cerrada. La mediación<sup>15</sup> y lo curatorial surgen como

---

<sup>14</sup> FELDMAN, J. *La expansión de lo curatorial*. [en línea] IUNA, Argentina, 2014, p.2 Disponible en: <[https://www.academia.edu/14877086/La\\_expansion\\_de\\_lo\\_curatorial](https://www.academia.edu/14877086/La_expansion_de_lo_curatorial)> [Consulta: 2016/06/29]

<sup>15</sup> La mediación artística y cultural se define como un concepto muy amplio, por lo que en primera instancia, quisiéramos delimitar el concepto, entendiéndolo como acompañamiento a través del arte, como posible herramienta de autoconciencia e interacción crítica con el contexto social. *"Se trata de recorridos vitales necesarios para todas las personas (...) para aprender a aprender, aprender a convivir y aprender a ser"*. CULTURAMA (Valencia) En: SIN ESPACIO: Visitar el pavelló espanyol a la 56ª Biennal d'Art de Venècia. Ed. Asociación Cultural Otro Espacio, Valencia, 2014, p.14.

nuevo caso de estudio ante las posibilidades artísticas y sociales contemporáneas.

El artista contemporáneo, en general, suele presentarse actualmente como artista transdisciplinar o multidisciplinar. La distinción de las diversas técnicas artísticas comenzó a difuminarse con las vanguardias. Desde entonces, la pintura comenzó a mimetizarse con la arquitectura, la fotografía con la pintura y el video, el dibujo y la gráfica se salieron del papel; podríamos decir que 'lo expandido' en términos de Rosalind Krauss, define el arte desde la década de los sesenta, caracterizado principalmente por la elasticidad y la hibridación que responden a un mundo global en el que los límites entre las disciplinas dejan de tener sentido. Estas transformaciones han traído nuevas visiones y una gran diversidad de propuestas creativas en relación al acto expositivo y su correspondiente autoría.

### 3.3. Curador o comisario

Centrándonos únicamente en las propias definiciones de las palabras 'Comisario' y 'curador' ya cabe la posibilidad de generar cierto debate. En primera instancia, aunque reconocemos dichos conceptos como sinónimos, desde el punto de vista etimológico cada definición puede sugerir cosas muy distintas en torno a la labor que desempeñan. Comisario (del latín 'cometer') se define como aquella *persona que ejerce una función especial por encargo o delegación de una autoridad superior*; sinónimo de éste podría ser, por ejemplo: *intendente, delegado, agente...* En cualquier caso, nos referiríamos a un trabajo realizado por *encargo*, el cual siempre queda subordinado a otro cargo o institución de distinto nivel.

Sin embargo, la palabra 'Curador' (traducción literal del inglés: 'Curator') implica otro tipo de características, pues nos remite directamente al verbo 'curar' el cual se relaciona con *conservar, cuidar, preparar, curtir...* En este sentido, el campo de actuación incierto sobre el que estamos tratando de caminar tiende hacia esta última definición. Limitarse a realizar un *encargo* no precisa de tanta creatividad como el médico o psicólogo que trata de ofrecer un diagnóstico lo más adecuado posible a su paciente. Con esto no pretendemos hacer un símil entre *artista-paciente*, sin embargo sí podríamos denotar la necesidad de cierta sensibilidad



tanto en el médico como en el curador. El psicólogo consigue ofrecer una visión objetiva o por lo menos, externa de la vida del paciente, y del mismo modo, suele ser muy fructífera dicha visión para la obra de un artista. De ahí suponemos la estrecha relación con 'Curar' o incluso, 'curtir'.

No olvidemos que en ninguno de los casos quisiéramos referirnos a las posibles connotaciones negativas inherentes a dichos conceptos. El curador establece un diálogo con el artista, de la misma manera que lo hace el editor con el escritor, por lo que se trataría de un intercambio cercano y comprometido de lo que realmente se quiere transmitir. Como nos explicaba Martim Dias, se trata de poner al mismo nivel el concepto y la forma; en otras palabras, definía al curador como un 'traductor intersemiótico'<sup>16</sup>.

En relación con la teoría de Bourriaud, se trataría del complemento perfecto para el artista, el cual define como semionauta<sup>17</sup>. De este modo, se evidencia la importancia de la complicidad y la comunicación con el artista, ya que se crea un intercambio de visiones que otorga la posibilidad de crear otras nuevas y más contrastadas.

El objetivo de un traductor es lograr que el texto sea casi igual que el original, por lo menos en su esencia, por tanto el curador tiene que conseguir que cada una de las obras destaque por sí sola, sin cometer el error de convertirlo en obra suya. Sin embargo, si se consiguiera hacer eso mediante el montaje, este podría convertirse en obra o pseudo-obra. Por otro lado, si el diálogo artista-curador provoca resultados nuevos con respecto a la propuesta o, incluso, si la conversación en sí misma surgiese como un nuevo recurso expositivo, ¿alguien podría decirme si esto podría definirse como autoría colectiva, apropiacionismo o algo similar?

Sin ir más lejos, como me ha ocurrido a mí: alguien me cuenta que va a exponer en x sala la semana que viene, y me dice que no tiene muy claro como montar tal obra, me la enseña, y con la mejor intención, le comento que si yo

---

<sup>16</sup>DIAS, M. Conferencia: *El comisariado como cuestionamiento. La construcción de una identidad desde la práctica curatorial*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia. 21 de Abril de 2016

<sup>17</sup> Semionauta: "*inventa trayectorias entre signos*". BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

montase o curase su exposición, utilizaría el agua como recurso para potenciar sus piezas. Acudo a la inauguración y efectivamente ha utilizado dicho recurso para instalar la obra en el espacio. En tal caso, ¿cómo tendríamos que posicionarnos? ¿una simple persona que aconseja, curador, autoría colectiva...?

En este sentido, nos gustaría añadir la reflexión del crítico y curador español Martí Manen:

*"Comisariar significa redefinir, repensar, reposicionar. Implicar dar una vuelta más para generar otros tejidos, para buscar tonos específicos, ideas y modos de presentar y comunicar el arte. Montar una exposición es fácil, comisariarla es otra historia."*<sup>18</sup>

Quisiéramos destacar dos términos claves en su afirmación. 'Generar otros tejidos' significa generar otras relaciones, otros modos de ver y quizás de leer. Además, por otro lado, intenta dejar clara la divergencia existente entre montar y comisariar. Montar podría ser mantener un orden y una limpieza en el espacio, respetar las normas del mismo; el curador tiene que pensar en cómo establecer dicho orden para que los tejidos se hagan factibles. Por el contrario, como ya hemos señalado, estas diferencias cada vez se tornan más difusas.

Tras haber definido anteriormente los conceptos y si se me permite el atrevimiento, consideraría oportuno a partir de ahora dejar de lado en esta investigación el término comisario. Mientras no encontremos otro mejor, utilizaremos únicamente "curador" siempre y cuando nos refiramos a dicho trato de colaboración con el artista. La clave para ser un buen curador, tal como dice la palabra, sería, como ya hemos señalado anteriormente, el cómo saber *localizar la herida*, lo que construye al artista, lo que hace que la obra pueda empatizar con el público y por tanto, se pueda sentir. Es decir, que la obra adquiera cierta tactilidad.

No obstante, dada la complejidad de dicho tema, si nos adentrásemos en las raíces, podríamos obtener otra tesis no menos interesante, pero no quisiéramos desviarnos de nuestro objetivo. De este modo, a partir de estas premisas hemos

---

<sup>18</sup> ESPEJO, B. *¿Por dónde pasa el futuro del comisario? El Cultural*. [En línea] Madrid, 2002/07/06. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Por-donde-pasa-el-futuro-del-comisario/31299>> [Consulta: 2016/05/26]

tratado de elaborar un pequeño mapa conceptual en torno al binomio curador-artista. (Véase anexo: Figura 2)

Este esquema ofrece una simple propuesta de adjetivos posibles tanto para el artista como para el curador. Como podemos ver, la mayoría de ellos coinciden. Sin embargo, hay ciertos detalles que sólo se corresponderían con la figura del curador. Tal y como define Bourriaud: *“El Arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos,”*<sup>19</sup> por tanto, basándonos en las relaciones, si el artista es un semionauta, el curador sería casi como el semionauta de los semionautas. Es decir, el artista crea trayectorias entre los signos para comunicar y mostrar ideas y el curador establece nuevas relaciones entre los semionautas, dando lugar a su vez a nuevas trayectorias entre dichos signos.

Entonces es cuando nos unimos a la pregunta que se formula Direlia Lazo: *“¿Nos llamamos comisarios sólo cuando organizamos una exposición?”*<sup>20</sup> No deberíamos confundir al curador con el museógrafo que se encarga de montar adecuadamente la obra o mediar con el encargado de la sala. Tampoco creemos que debiera ser una cuestión de poder con respecto al artista y la institución; más bien nos gustaría poner énfasis en la cuestión de colaboración. El curador puede aportar una visión general de la obra, ante la actitud de introspección que suele presentar el artista, por lo que normalmente una visión externa suele facilitar el proceso de selección, comunicación, difusión y presentación, necesario para cualquier trabajo de producción artística actual.

---

<sup>19</sup> N, BOURRIAUD. *Op. Cit.*, p.135

<sup>20</sup> ESPEJO, B. *Op. Cit.*

### 3.3.1. Comisariarte <sup>21</sup>

En este sentido, me gustaría hacer alusión a un proyecto (personal) colaborativo online que ha surgido a propósito de la asignatura *Arte participativo. Creación compartida en la era web 2.0.*

Está basado en la práctica surrealista del “Cadáver exquisito”, por lo que funciona de un modo muy sencillo: cuando alguien envía su propuesta, la anterior desaparece y así, sucesivamente, hasta que el proyecto se dé por terminado. El origen de ComisariArte se plantea como un juego que pretende poner en relación todos los conceptos tratados anteriormente (artista, público, curador, autor,...). El uso de las redes sociales permite un “trato horizontal”, sin que ninguno quede por encima de otro; ya que en este caso, yo sólo actúo como posible coordinadora. No nos interesa filtrar o seleccionar obra, sino todo lo contrario establecer un vínculo con todo aquel que participe y animar a cualquier tipo de persona para colaborar con el proyecto, independientemente de su relación con el Arte. Se trata de crear una plataforma virtual que facilite a cualquier persona la presentación de lo que está haciendo o cualquier cosa que haya realizado y le apetezca compartir, mediante las redes sociales (Facebook e Instagram); además surge con un carácter lúdico que permite en el espectador cierta vinculación con el proyecto, ya que hasta que no se de por terminado no se podrá mostrar la exposición al completo. Si quieren seguir el cadáver exquisito necesitan mantenerse en contacto con la plataforma. Por el momento, han sido recibidos trabajos en obra gráfica, poesía y pintura. La duración de la obra visible en las redes depende de la siguiente propuesta, por lo que el espectador-participante es el responsable de mantenerlo activo. Desde el punto de vista de la coordinación, la difusión y la comunicación son imprescindibles.



<sup>21</sup> Comisariarte [En línea] Disponible en: <<http://comisariarte.blogspot.com.es>> [Consulta: 2016/07/20] (Véase en el anexo las capturas de pantalla de la participación)

Se trata de un ejercicio interesante para poder experimentar y analizar los diversos comportamientos que surgen entre las personas participantes, ante la exposición de algo que han creado y que, de otra manera, muchos de ellos no hubieran mostrado. Por norma general las personas que no están en contacto con el arte no se sienten capacitados para mostrar lo que hacen; necesitan que alguien o algo medianamente reconocido les avale. Sin embargo, aquellos que se han atrevido a compartir algo por primera vez, pronto han querido repetir.

Este experimento nos ha servido para trasladar parte de la teoría a la práctica, tratando de acercar los conceptos básicos de la curaduría a la sociedad y más concretamente a los artistas. Como ya hemos señalado, Comisariarte ha sido planteado, en los inicios de la investigación, como una simple toma de contacto, como un 'aprender jugando' y una forma de compartir y difundir.

#### 4. DEL HUMANO COLECCIONISTA A LO CURATORIAL

“Siempre se colecciona uno a sí mismo”

Jean Boudrillard

En primer lugar, quisiéramos definir el coleccionismo como una práctica inherente al ser humano, ya que la idea de colección como tesoro supera su propia historia; mostrándose como una forma de acumulación que produce prestigio por la exhibición de lo poseído.<sup>22</sup>

El mundo de las cosas da lugar a nuevos espacios de relación con respecto al espacio y el tiempo. De este modo, el coleccionista se alimenta de la curiosidad que le puede aportar la inmanencia de los objetos, y trata de encontrar ‘algo’ que le funcione para proyectar sobre ellos una suerte de subjetividades. Los Cuartos de las Maravillas o Gabinetes de Curiosidades del Renacimiento podrían definirse como un primer ejemplo, lugares donde eran presentados una gran diversidad de objetos extraños que tuvieran algo que ver con la naturaleza. Para establecer cierto orden, estos poseían la siguiente clasificación: *naturalia*, *exótica*, *mineralia*, *científica* y *artificialia*. En este caso nos centraremos en la última de dichas categorías, que agrupaba *antigüedades*, *obras de arte* y *demás objetos creados por el ser humano*.

De este modo, el valor del objeto es realmente el resultado de una relación de tensión entre el sujeto y el objeto. El sujeto otorga valor a los objetos y, por tanto, los transforma inmediatamente en coleccionables.<sup>23</sup> De esta manera, lo funcional deviene continuamente en algo subjetivo y, por ello, los objetos adquieren sentido como fragmentos de una determinada totalidad. Por tanto, en el caso concreto del coleccionista, el objeto queda descontextualizado de su función inicial y adquiere un contenido simbólico.

Boudrillard propone el sentido del objeto como nuestro verdadero perro fiel que consigue regular las angustias y todo aquello que no sabemos expresar;

---

<sup>22</sup> PINILLOS, I. *El coleccionista y su tesoro: La colección*. Dialnet, [En línea] Universidad de la Rioja, 2007, p.809. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2487611>> [Consulta: 2016/06/16]

<sup>23</sup> *Ibidem*. p.814

traducimos en caricias todo lo que nos falta. Digamos entonces que el objeto en manos del ser humano se convierte en el espejo mágico de la bella durmiente, no nos enseña las imágenes reales sino que por el contrario nos muestra las deseadas: *“La piedra se convertirá en objeto cuando ascienda al rango de pisapapeles.”*<sup>24</sup>

No debemos olvidar que el objeto es algo específicamente humano y que *“La afición a coleccionar (...) en el niño, es el modo más rudimentario de dominio del mundo exterior: colocación, clasificación, manipulación.”*<sup>25</sup> Se trata de nuestro modo de ser para situarnos en el mundo y ante la propia vida. El objeto actúa como mediador desde que nacemos, surge como “instrumento” para intentar superar continuamente nuestro miedo a la muerte. Para ello, el coleccionista juega con la posibilidad que posee el objeto, ya que permite ser *“personalizado y contabilizado a la vez.”*<sup>26</sup> Además, éste nunca se opone a su multiplicación, por el contrario, la impone, lo cual se traduce en términos de Boudrillard como *“el milagro de la colección.”*<sup>27</sup>

Sin embargo, lo que realmente querríamos plantearnos sería otra función, no tan evidente, que cumplen los objetos en nuestra sociedad. Los artistas tienden hacia esa corriente un tanto más enfermiza del coleccionismo: la acumulación. Además, solemos interesarnos por aquellos objetos clasificados dentro de los *no consumibles*, es decir, objetos duraderos que quedan sometidos a la erosión del tiempo y por tanto, a sus efectos:

*“Aunque los coleccionistas y los acumuladores comparten ciertos rasgos, hay ciertas diferencias muy claras. Los coleccionistas tienden a limitar sus colecciones a cierto tipo de objetos, mientras que los acumuladores recolectan una variedad muy amplia de cosas.”*<sup>28</sup>

<sup>24</sup> MOLES, A. *Teoría de los Objetos*. Gustavo Gili, Barcelona 1974, pp.29-30.

<sup>25</sup> BOUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Ed.Siglo XXI, Madrid, 1990, p.99

<sup>26</sup> *Ibidem*. p.102

<sup>27</sup> *Ibidem*. p.103

<sup>28</sup> NUEVO SIGLO. *Acumular objetos, un arte*. [En línea] Bogotá, 2011/09/03. Disponible en: <<http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/9-2011-acumular-objetos-un-arte>> [Consulta: 2016/06/10]

Al igual que en una relación amorosa, la relación que tenemos con un objeto a lo largo del tiempo va cambiando.<sup>29</sup> Según McIntosh y Schmeichel podemos distinguir ocho fases en el proceso de coleccionar. En primer lugar, la gente decide coleccionar cierto tipo de cosas. Luego busca información acerca de ello. Después eligen uno o más objetos para empezar y diseñan un plan para hacerse con ellos. Seguidamente inician la búsqueda del o de los objetos y los adquieren. Por último, colocan, organizan y clasifican lo adquirido.<sup>30</sup>

Como podemos ver, el curador suele ceñirse a las mismas fases. Se interesa por un tipo de obras y técnicas, se informa sobre ellas y los diversos autores; define un hilo conductor entre las mismas y diseña un plan expositivo con menor o mayor orden en colaboración con el museógrafo, además de los criterios de diseño y distribución de la información relativa a la exposición (videos, impresos, carteles...). Desde el punto de vista del Arte, dicha idea de orden se ve directamente relacionada con el espacio expositivo mediante un discurso y un planteamiento curatorial que consigan dar sentido a la muestra.

De esta forma, los objetos más que ayudarnos a entender el mundo exterior, nos ayudan a controlar el tiempo. Del mismo modo que los sueños nos ayudan a dormir, los objetos nos ayudan a vivir en el sentido de que la propia organización de la colección consigue sustituir al tiempo.<sup>31</sup> Por tanto, dicha tendencia a la acumulación podría traducirse también en la necesidad de ocupar el espacio, a cerrarlo o darlo por terminado.

Al mismo tiempo, es posible denotar una vinculación directa con la necesidad del acto narrativo, como la construcción de una identidad: Seleccionar, ordenar, articular, relacionar, coordinar... algo así como una colección de significantes y significados. Son fragmentos de una determinada totalidad que

---

<sup>29</sup> DE LA TORRE, A. *Acumulaciones y fetiches: Reflexiones sobre nuestra relación con los objetos*. [En línea] Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2012, p.16. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/27951>> [Consulta: 2016/06/10]

<sup>30</sup> Citado en: PINILLOS, J. *Op. Cit.* p.816

<sup>31</sup> BOUDRILLARD, J. *Op. Cit.* p.109



otorgan la posibilidad de generar relaciones únicas: *"la colección no es solamente un conjunto más o menos ordenado de objetos, es principalmente una forma de pensar y concebir relaciones significativas entre objetos y de estos con el "mundo" o el contexto social al cual pertenecen."*<sup>32</sup>

Dicho afán por el coleccionismo es el modo más primitivo o espontáneo de aferrarse a la vida. El objeto nos hace humanos ante el mundo de las ideas. Por tanto, el coleccionismo materializa, se define como proceso de catarsis o superación de algo. De acuerdo con la opinión de Rosa Montero:

*"Es el truco más viejo de la Humanidad frente al horror. La creatividad es justamente esto: un intento alquímico de transmutar el sufrimiento en belleza. El arte en general (...) son armas poderosas contra el Mal y el Dolor."*<sup>33</sup>

En definitiva, no es otra cosa que la búsqueda de sentido. La memoria colecciona recuerdos y experiencias, y los objetos suelen funcionar como contenedores de estos. Son ventanas que surgen como la presentación inmediata de un tiempo vivido. Por tanto, el carácter *entrópico*<sup>34</sup> que se establece en cualquier tipo de colección actúa como el agente generador de dicho sentido:

*"Lo que el hombre encuentra en los objetos no es la seguridad de sobrevivir, sino la de vivir en lo sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado, el proceso de su existencia y rebasar así, simbólicamente, esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa."*<sup>35</sup>

El objeto tiene poderes paliativos para nuestra sociedad: el miedo a la muerte, la pérdida, el vacío, el olvido... Estos miedos generan el espacio dialéctico del coleccionismo. Del mismo modo, el espacio no se concibe sin dicho vacío, ya que sin él las formas dejarían de ser. De ahí, que muchos artistas utilicen el Arte

---

<sup>32</sup> PINILLOS, I. *Op. Cit.* p.816

<sup>33</sup> MONTERO, R. *La ridícula idea de no volver a verte*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 2013, p. 119

<sup>34</sup> El orden o desorden natural de las cosas. 'Entropía' como la medida del desorden. Utilizamos dicho concepto con la intención de aludir a su carácter paradójico en tanto que el desorden entrópico ordena.

<sup>35</sup> BOUDRILLARD, J. *Op. Cit.* p.102

como un mecanismo terapéutico, como algo que permita exorcizar ciertos *traumas*. Estos quedan materializados y, por tanto, pasan a formar parte del mundo de los objetos manejables, desgastables e, incluso, desechables.

Dicen que Louise Bourgeois *“padecía un Síndrome de Diógenes artístico agudo: no tiraba nada, (...) metáfora de los estados emocionales de una mujer atormentada, con los que reconstruye su memoria.”*<sup>36</sup> Del mismo modo, Boltanski acumula, y consigue hablar de algo que va más allá de lo que fue y ya no está, algo que supera el concepto de ausencia. Ambos se centran en la inmanencia de los objetos para transmitir cierta sensación o mensaje, aquella a la que quisimos referirnos previamente, con esa otra función que pueden llegar a cumplir los objetos en la conciencia humana.

*“Podrían acusarlo de tener Síndrome de Diógenes, pero Christian Boltanski prefiere bautizarlos como “monumentos”: homenajes a la vida humana, donde la acumulación de objetos cotidianos funciona como metáfora de la memoria colectiva, la identidad y la muerte.”*<sup>37</sup>

Él mismo afirmaba en la conferencia del IVAM que le gustaría provocar en el espectador, mediante sus exposiciones, algo parecido a lo que se siente al entrar en una Iglesia<sup>38</sup>. No estar delante de la obra, sino dentro. Sentirte inmerso en ella.

Los inicios del *ready-made* se basan precisamente en esto, en descontextualizar el objeto y hacer que “respire” en un determinado espacio para llamar la atención del espectador que, ante un objeto en su contexto real, no lo

---

<sup>36</sup> PULIDO, N. Louise Bourgeois en el Guggenheim Bilbao: donde habitan la memoria y el olvido. *ABC* [En línea] Madrid 2016/03/18. Disponible en <[www.abc.es/cultura/arte/abci-louise-bourgeois-guggenheim-bilbao-donde-habitan-memoria-y-olvido-201603180749\\_noticia.htm](http://www.abc.es/cultura/arte/abci-louise-bourgeois-guggenheim-bilbao-donde-habitan-memoria-y-olvido-201603180749_noticia.htm)> [Consulta: 2016/06/22]

<sup>37</sup> ESPINOZA, D. Memoria y azar: Las obsesiones de Boltanski llegan a Chile. *La Tercera*. [En línea] 2014/10/ 15. Disponible en: <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2014/10/1453-600298-9-memoria-y-azar-las-obsesiones-de-boltanski-llegan-a-chile.shtml>> [Consulta: 2016/06/22]

<sup>38</sup> BOLTANSKI, C. GARCÍA CORTÉS, J.M. *Conversación del director con Christian Boltanski*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia. 26 de Marzo 2015.

hubiera apreciado. Digamos que el ready-made actuaría como una especie de *demiurgo*<sup>39</sup> entre el público y el artista.

*"Cuando penetro más íntimamente en lo que llamo mí mismo tropiezo en todo momento con una u otra percepción particular sea de calor o de frío, de luz o de sombra (...). Nunca puedo atraparme a mí mismo en ningún caso sin una percepción y nunca puedo observar otra cosa que la percepción."*<sup>40</sup>

Suponemos que por esto recurrimos al objeto, a la materialidad del mismo para acercarnos aunque sea mínima o tangencialmente a esa percepción, convertirla en táctil o visual, hacerla accesible para cualquiera de los cinco sentidos. El olor a café siempre despertará algún tipo de sensación en cualquiera de nosotros. Al fin y al cabo, nuestros sentidos se convierten en algo parecido a la reglas nemotécnicas para construir nuestra memoria, es decir, nuestra propia identidad. Como bien dice Juan Martín Prada: *"El arte sigue siendo un medio para aportar habitabilidad al mundo"*<sup>41</sup> y por ende, sus exposiciones han sido hasta ahora la mejor manera de compartirlo. Actúan como generadoras de discursos o visiones, aportando diversas formas de contemplar o expresar la realidad, por lo que se trata de una manifestación de intenciones y experiencias.

De manera que si extrapolamos estos conceptos al mundo actual, en el que el materialismo y la obsolescencia programada son nuestro verdadero y único "pan de cada día", confirmamos que el vicio contemporáneo queda resumido en el propio consumismo. El mercado global es el eje sobre el que gira el mundo y por tanto, el arte también órbita sobre la misma curva. El arte ha devenido, en términos de Walter Benjamin, en la *reproductividad técnica*, el *aura* ha cumplido su fecha de caducidad y el *autor* se ha convertido en *productor*:

---

<sup>39</sup> En términos platónicos, se trata de aquello que vincula el mundo de las Ideas con el mundo sensible. En términos curatoriales nos referimos a la mediación entre el artista y el público.

<sup>40</sup> HUME, D. *Tratado de la Naturaleza Humana*. Libros en la Red [En línea] Albacete, 2001. P.119. Disponible en: <<http://www.dipualba.es/Publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/Hume.pm65.pdf>> [Consulta: 2016-06-27]

<sup>41</sup> MARTÍN PRADA, J. *Op. Cit.* p.20

*"Benjamin adjudica a la reproducción técnica posibilidades inéditas respecto de la reproducción manual, que consisten en las posibilidades de mostrar, de dar a conocer, aspectos inaccesibles a las formas previas de producción y reproducción del arte."*<sup>42</sup>

El culto por el objeto y la ritualidad quedan, por tanto, relegados al acto expositivo. El museo como paradigma de espacio expositivo, se nos presenta como la lata de conservas de dicho aura y lo curatorial consigue trasladarlo incluso, en algunos casos, hacia el propio público.

Para terminar, podríamos definir, a grandes rasgos, tres momentos claves para entender como hemos pasado del 'tesoro' como acumulación de objetos, al 'tesoro' como acumulación de experiencias: Los palacios abren sus puertas al público, surge el museo como el gran cofre donde albergar dichos tesoros y por último, mediante el cuestionamiento del ready-made y la instalación, el tesoro se transforma en experiencia.

## 5. PARADIGMAS HISTÓRICOS

Con *paradigmas históricos* nos gustaría señalar una posible selección de acontecimientos relevantes en relación a la historia de la exposición y la curaduría. Para ello, hemos generado una especie de modelo, más o menos cronológico, con el objetivo de situar el contexto entre el Arte y la mediación. En algunos casos se realizará una reflexión general sobre los términos seleccionados y en otros, nos referiremos a casos concretos relacionados. (Véase anexo: Figura 3)

### 5.1. El tesoro como acumulación de objetos

Ahora bien, del mismo modo que consideramos el coleccionismo como algo inherente al ser humano, el museo se convierte, por tanto, en el principal paradigma expositivo de dicha *artificialia*.

---

<sup>42</sup>DI FILIPPO, M. *Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica*. En: Revista de Epistemología y Ciencias Humanas. Grupo IANUS, Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral [En línea] Argentina, s.f. p.260 Disponible en: <<http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/17.%20Walter%20Benjamin%20y%20Jacques%20Ranciere%20arte%20y%20politica.%20Una%20lectura%20en%20clave%20epistemologica.pdf>> [Consulta: 2016/04/5]

Sin embargo, este lugar no ha sido siempre un espacio público, no olvidemos que las colecciones han generado a lo largo de todos los tiempos ciertas relaciones de poder. Por lo que los museos surgían como lugares donde mostrar las valiosas propiedades de sus ricos poseedores. Es a partir de la Ilustración cuando los museos superan el coleccionismo privado y se convierten en espacios públicos. *Sapere Aude*<sup>43</sup> trata de conquistar estos espacios, consiguiendo así, los primeros pasos hacia la democratización de la cultura. El poder que antes se reconocía dentro de una oligarquía, se torna un tanto más complejo.

La exposición es considerada como la principal herramienta para establecer el contacto del arte con su público desde mediados del siglo XVIII. No obstante, cabría señalar que aún en 1820 era necesario solicitar una autorización escrita por alguien de la Corte para visitar el Museo del Prado<sup>44</sup>. El Arte funcionaba entonces, como ese objeto de culto; algo que para aquellos que no tenían la suerte de disfrutarlo, tendría que pensarlo con ciertos toques de religiosidad. No obstante, en 1723 el Louvre abrió sus puertas al pueblo por primera vez, convirtiéndolo así, en usufructuario del patrimonio cultural que hasta ese momento, había pertenecido única y exclusivamente a la élite. De este modo, observamos que el significado de poder desde el punto de vista artístico a sufrido cambios desde sus propias entrañas. El poder en relación a lo poseído; y por consiguiente, al status social, se desplaza hacia el control de masas mediante el patrimonio cultural.

Ante dicha premisa, cabría señalar que los primeros museos no surgieron, precisamente, en espacios especializados, en cuanto a condiciones lumínicas o de conservación, ya que solían ser casas o palacios. En este caso, encontraríamos sus precedentes en las galerías y rotondas como los primero modelos expositivos.

---

<sup>43</sup> *Sapere Aude* incluido como prosopopeya o personificación para citar el periodo de la Ilustración. KANT, I. "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?" En: V.V.A.A. ¿Qué es Ilustración? Ed. Tecnos (grupo Anaya), 2007, p.17

<sup>44</sup> PEREZ SANTOS, E. *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Ed. Trea, Asturias, 2000. p.19

Desde principios del siglo XVI ya existen testimonios en los que se definía la galería como un pasillo en el que se podían encontrar “estatuas” y “bustos.” Los conceptos de galería y museo eran prácticamente entendidos como sinónimos. Sin embargo, el paso de entender dicho pasillo como un lugar decorado por donde circular, a un espacio donde albergar obra para exponer y disfrutar, supuso un arduo y lento trabajo de conocimiento y experimentación.<sup>45</sup> Por supuesto, las condiciones de orden e iluminación no se tenían en cuenta, de modo que las galerías cumplían principalmente la función de acumular la mayor cantidad de obras posible.

La *Galería de los Uffizi* es identificada como uno de los primeros espacios dedicados a un fin expositivo. En un principio, tal y como indica su nombre, su construcción fue encargada al artista Vasari por Cosimo I de Medici, para albergar las oficinas administrativas y jurídicas de Florencia en 1560. Más adelante, el hijo de Cosimo fue el primero en adecuar una de las salas con estatuas y otros objetos como si de un Cuarto de Maravillas se tratase; la colección fue aumentando exponencialmente mediante las diversas adquisiciones de la dinastía Medici hasta su total extinción en el siglo XVIII. En 1769 fue abierto al público por primera vez como museo. Actualmente es concebida como una de las colecciones mas antiguas e importantes de arte en el mundo.<sup>46</sup>

Es importante destacar que la obra realizada por Vasari, no sólo cumplió con la funcionalidad requerida por el príncipe para mantener el contacto directo entre el palacio y las oficinas, sino que también consiguió, como buen “empresario artístico”, unas buenas condiciones lumínicas y espaciales para la nueva galería<sup>47</sup>. No obstante, las siguientes construcciones realizadas a finales del siglo XVI comenzaron a mostrar un especial interés por incluir la iluminación exterior. De esta manera, surgen las

---

<sup>45</sup> RICO, J.C. *MUSEOS ARQUITECTURA ARTE: LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS*. Ed. Sílex, España, 1994, pp.40-41

<sup>46</sup> UFFIZI GALLERY [En línea] Disponible en: <<http://www.uffizi.com>> [Consulta 2016/07/20]

<sup>47</sup> RICO, J.C. *Op. Cit.* p.43. El autor define al pintor Vasari (1511-1574) como empresario artístico, ya que entre otras cosas, se dedicaba a la construcción de decorados temporales para ceremonias públicas, obras escénicas, etc. Nos gustaría destacar su trabajo como posible precedente de la actual museografía.

primeras rotondas, como espacios que permitían una visión radial, continua permitiendo una iluminación central de las obras.

A continuación, es a lo largo del siglo XIX cuando el museo irá consolidándose. Además, a mediados de siglo surge por primera vez, la necesidad de incorporar en los fondos, obras contemporáneas; lo cual determina el origen de los museos destinados a tal fin, el museo de Luxemburgo en París fue uno de los pioneros a nivel internacional. Finalmente, el museo alcanzará su máximo apogeo en el siglo XX. Sin embargo, el papel desempeñado por esta institución fue fuertemente cuestionado por las vanguardias, poniendo en duda la labor de la institución.

En paralelo a dichos acontecimientos, sería posible identificar esta etapa con el surgimiento de diversos espacios alternativos al museo, como por ejemplo los salones franceses y las exposiciones universales. Estos espacios fueron los primeros en promover exposiciones temporales y conformadas por la obra de artistas en activo. De esta manera, surge la preocupación por la estética y como consecuencia, nacen la crítica y el consumo de arte<sup>48</sup>.

Por otra parte, cabe señalar la Bienal de Venecia (1895) como paradigma de las exposiciones internacionales. Destacó por su carácter multidisciplinar; al incorporar nuevos eventos como el cine, la música y el teatro. La cantidad de asistentes a este tipo de acontecimientos es muy significativo desde sus inicios por lo que el estudio de visitantes encuentra aquí sus primeros indicios.

Más adelante, en 1913 se inaugura la primera exposición internacional de Arte Moderno en Nueva York, titulada como *Armony Show*; reuniendo la obra de un pequeño grupo de artistas europeos y norteamericanos (Brancusi, Duchamp, Matisse, etc.) que deseaban rebasar los límites que normalmente sufrían a la hora de exponer. *“Quedó en la memoria de la época (...) como un desafío para el público por*

---

<sup>48</sup> SILVESTRE, L. *CATEGORIZACIÓN DE ESPACIOS EXPOSITIVOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y ANTECEDENTES*. Material Docente. *Asignatura Espacios expositivos y diseño 3D para presentación de proyectos*, Máster de Producción Artística, 2016.

*el nuevo papel que éste iba a desempeñar en el siglo*<sup>49</sup>, por lo que nos encontramos ante los primeros indicios para entender el público como parte de la obra.

Por consiguiente, la evidente preocupación por la difusión y la comunicación del arte contemporáneo a nivel internacional, dio lugar a otros espacios, también conocidos como antimuseos, los *kunsthalle*s en Alemania; término extendido a toda Europa como las actuales Casas de Cultura. Tenían como principal objetivo difundir este otro arte que no era regido por los criterios tradicionales. Las continuas transformaciones experimentadas por las vanguardias fueron el principal motivo para la creación de todas estos espacios y visiones alternativas a lo convencional.

Además, cabría destacar en relación a nuestra investigación, que los *kunsthalle*s fueron ideados por un grupo de artistas que no se conformaban sólo con exponer su propia obra, sino que también pretendían demostrar un interés por la difusión internacional del arte. Por otro lado, surgen como los precursores para entender el espacio expositivo como laboratorio o como taller de creación en sí mismo. Se reconoce por tanto cierto vínculo de la obra con el espacio, lo que podríamos vincular con las primeras preocupaciones modernas con respecto al montaje de las obras en relación al entorno en el que se sitúan.

En relación a esto y como otro antecedente paradigmático, no podemos dejar de recordar la *Fuente* (1917) obra enviada por Duchamp al primer Salón Independiente celebrado en Nueva York; en relación a lo que hemos descrito sobre la 'vida de los objetos', consigue establecer un antes y un después con respecto a nuestra percepción del arte y el mundo. El *ready-made* instaurado por Duchamp, ha sido realmente el modelo de cuestionamiento más potente que ha funcionado desde dentro de la institución, es decir, como artista y organizador.

---

<sup>49</sup> BOLAÑOS, M. *La memoria del mundo: Cien años de museología 1900-2000*. Ed.Trea, Asturias, 2002, p.119



*“En el artículo llamado «El caso de Richard Mutt», explicaban que no era verdaderamente importante si el objeto había sido hecho por las manos del artista, sino que su legitimidad como obra de arte radicaba en que había sido una «elección» del artista, un objeto renombrado y dispuesto al público desde otro punto de vista, que lo separaba de su utilidad, es decir, de su sentido común”<sup>50</sup>.*

De este modo, recapitulando con Boudrillard, observamos que Duchamp ya había llevado su teoría a la práctica artística, demostrando la relatividad de nuestra mirada y que la funcionalidad de los objetos deviene casi siempre en lo subjetivo; por tanto se convierte en objeto de colección con un sentido privado, el urinario queda abstraído de su verdadera función, mediante la mirada de Duchamp.

La carrera de este gran artista podría servirnos de gran ayuda para dilucidar muchas de las premisas sobre las que intenta versar esta investigación, en general, nos referimos a su posicionamiento con respecto a diversas cuestiones imprescindibles para comprender el arte actual, como pueden ser: el sentido de la autoría, la crítica al concepto de obra única, entender artista-curador como binomio, la acción como objeto artístico... Como consecuencia, mediante sus diversas propuestas anti-artísticas consigue firmar el gran legado del movimiento dadaísta como la gran herencia para la posmodernidad.

## **5.2. El tesoro como acumulación de experiencias**

*“La distribución también está pensada según la reacción emocional con la que te vas a encontrar”.*  
Marti Manen

En 1942 Peggy Guggenheim inaugura la galería *Art of this Century* en Nueva York, tratando de establecer un vínculo entre en la arquitectura y las obras que allí se exponían. Se trataba de un espacio surrealista diseñado por el arquitecto Frederick

---

<sup>50</sup> Museo de Arte Contemporáneo. Marcel Duchamp. “Don’t Forget” Una partida de ajedrez con Man Ray y Salvador Dalí . [En línea] Unidad de educación, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2015 Disponible en: <[http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha\\_biografia\\_marcel\\_duchamp.pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_biografia_marcel_duchamp.pdf)> [Consulta: 2016/06/22]

Kiesler, el cual es considerado como *“figura central en la revolución del lenguaje expositivo”*<sup>51</sup>. Las obras eran colocadas sin enmarcar y suspendidas en el espacio. Según él, *“las pinturas con marcos colgados en la pared pasan a convertirse en objetos decorativos, sin vida ni significado”*<sup>52</sup>. Ambos, entendían el marco como una barrera entre el arte y el espectador, por lo que cada obra poseía una estructura independiente con un sistema de iluminación propia. El espacio poseía estructuras desmontables, aludiendo así a los posibles recursos museográficos actuales. Además, Kiesler también había diseñado una especie de caballete que servía tanto para exponer los cuadros como para archivarlos, de modo que pudieran sacarse fácilmente, sin necesidad de ocupar mucho espacio. *“Sin duda, el montaje de Kiesler creaba un espacio extraordinario, muy teatral y enormemente original”*<sup>53</sup>, fue muy criticado por rozar los límites del espectáculo, ya que el montaje restaba interés a las obras y eso era inconcebible, sin embargo ¿Qué pensaríamos ahora? ¿Inauguraríamos hoy Art of This Century con las mismas características?

El trabajo colectivo de Peggy Guggenheim y Kiesler consigue redefinir el original desorden establecido en las primeras galerías y la poca preocupación por el espacio y, proponer un nuevo modelo expositivo atrevido y participativo.

Por consiguiente y con un pequeño salto en el tiempo, nos gustaría señalar especial importancia, en la adopción del término *instalaciones* en el mundo artístico a finales de los sesenta, ya que como bien indica Josu Larrañaga, nos parece fundamental para entender el arte de la última mitad de siglo<sup>54</sup>.

Dicho término surgió para denominar todo aquello que no se localizara fácilmente dentro de una categoría tradicional (pintura, escultura, fotografía,...), de hecho suele promover la colaboración de diversas formas o categorías,

---

<sup>51</sup> BOLAÑOS, M. *Op. Cit.* p.89

<sup>52</sup> GUASCH, A. *El Arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995.* Ed. Serbal, Barcelona, 1997. p.20

<sup>53</sup> P.GUGGENHEIM, *De este siglo, 1979.* En: BOLAÑOS, M. *Op. Cit.*, p.249

<sup>54</sup> LARRAÑAGA, J. *Instalaciones.* Ed. NEREA, Donostia, 2001, p.7

incorporando incluso las estrategias de apropiación y montaje<sup>55</sup>. Por supuesto, cabe aclarar que en ningún momento, se propuso para excluir los otros modos de hacer practicados por el arte en los últimos cincuenta años.

Lissitzky, quizás se hubiera inventado otro nombre que no tuviera que ver tanto con instalaciones eléctricas o informáticas; ya en 1919 el artista proponía una obra preocupada por la tridimensionalidad y su relación con la madre de todas las artes: la arquitectura. Es por ello que podríamos elegir como paradigma su concepto de "*proun*" como el precursor, en general, de un arte vinculado a la vida y, en concreto, de lo que hoy podríamos concebir como instalación. Su afán por crear nuevas formas de relación entre *obra-espacio-público* se contraponen a una manera de hacer, perteneciente a una sociedad centrada en el carácter intemporal y 'monumental' de la obra de arte. Por tanto, no se trata de una categoría más, sino de una alternativa a las formas de producción artística y la propia comprensión del arte y su relación con la sociedad. El propio artista afirma: "*Comienza mi obra más importante como artista, la creación de exposiciones (1926)*".<sup>56</sup>

En *O.10: La última exposición futurista* en 1915 se expone por primera vez el cuadrado negro de Malevich en una esquina de la sala, surgiendo así como una ventana hacia una nueva corriente, hacia el 'nuevo arte' (occidental). Mediante esta acción, Malevich consigue afirmar que según la forma de montar-instalar se podría considerar una obra única. De la misma manera, la instalación nace como bien señala, Josu Larrañaga, como una "propuesta de diálogo".<sup>57</sup>

"*La obra antigua reflejaba una experiencia ya pasada, vivida por el artista. Mientras que ahora, lo importante está en el acto de hacer, en el presente*"<sup>58</sup>. En este caso, la exposición se torna un tanto performática, ya que implica un recorrido y la interacción del espacio con la obra y los espectadores.

---

<sup>55</sup> LARRAÑAGA, J. *Op. Cit.*, p.8

<sup>56</sup> Citado en MATRA MUSEOGRAFÍA. *Op. Cit.*

<sup>57</sup> LARRAÑAGA, J. *Op. Cit.* p. 43

<sup>58</sup> *Ibidem.* p.41

En términos generales, *"el que instala posibilita una nueva utilización del espacio"*<sup>59</sup> y por tanto, establece una relación directa con aquel que lo recorre. Entonces, si el arte se convierte en un lugar, en una experiencia o en un momento, como dice Jonathan Watkins, la instalación *"funde arte y vida"*<sup>60</sup>:

También, de acuerdo Michelangelo Pistoletto: *"El que mira, se mira a sí mismo, el que recorre se recorre y se reconoce en y junto a un determinado 'discurso' que entra a formar parte de su propio reconocimiento"*<sup>61</sup>.

Partiendo de esta premisa, nos gustaría proponer la siguiente cuestión con la ayuda del trabajo de Ilya Kabakov: ¿Instalación total o montaje? Si entendemos montaje como la elección y distribución de las piezas en el espacio expositivo, asumimos que su principal objetivo se centra en mostrar la obra del artista; ahora bien, cuando en el espacio se pretende generar un ambiente y una determinada relación entre el artista y el público podríamos hablar de instalación. Además, si añadiéramos un punto de complejidad y nos diéramos cuenta de que todo, absolutamente todo lo que nos encontremos al recorrer el espacio ha sido dispuesto como parte de la obra, nos encontraríamos ante una *instalación total*.

Ilya Kabakov lo define como la intención de introducir el 'entorno' en sus instalaciones. *"Es un lugar de acción interrumpida, en el que estaba ocurriendo, está ocurriendo y puede ocurrir algún tipo de evento."*<sup>62</sup>

En relación a este tipo de hacer artístico, Yves Klein, por elegir un ejemplo entre muchos, utilizó la inauguración de *L'exposition du vide*, en 1958, como parte de la obra. Entre otras cosas incluyó la presencia de la guardia republicana a la entrada de la galería y la bebida azul ofrecida a los visitantes, con el objetivo de insistir en el concepto que intrigaba su obra: el vacío. De acuerdo con Kabakov, nos damos cuenta de que *"el espectador mismo, atrapado por la instalación, se*

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.20

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.45

<sup>62</sup> I, KABAKOV. *Sobre la instalación total*. COCOM, [En línea] México, 2014 p.14. Disponible en: <[http://www.javierfresneda.com/files/gimgs/Ilya%20Kabakov%20-%20Sobre%20la%20instalacion%20total%20\[cocompress\].pdf](http://www.javierfresneda.com/files/gimgs/Ilya%20Kabakov%20-%20Sobre%20la%20instalacion%20total%20[cocompress].pdf)> [Consulta: 2016/03/21]

*encuentra de pronto en el interior*<sup>63</sup> de la obra. De esta forma, el visitante queda totalmente condicionado y manipulado por la propia instalación, ya que dicho entorno provoca en el espectador una suerte de ideas y recuerdos, como si de un libro de se tratará: *"Quizás por ello, es un caminante el hombre que nos guía en el relato (...) por una constelación de imágenes-concepto, las que conforman el auténtico escenario de la fábula*<sup>64</sup>".

Sería algo así como poder vivir una ilusión y a la vez tener la posibilidad de analizarla; el autor nos conduce y nos induce hacia una lectura determinada. Todo esto, tiene relación directa con lo teatral y la escenografía, por lo que siempre podría sufrir el riesgo de convertirse en la mejor atracción de Disneyland Paris, obteniendo así el resultado no deseado. El artificio no debería superar el sentido propio de la instalación.

Cabe señalar, entre otros motivos, que la instalación también se originó como crítica a la manipulación de la obra por parte de la institución y el trato de la misma como mera mercancía. Por tanto, ya no se trataría tanto de poseer como de comunicar. La mayoría de las instalaciones son concebidas como obras efímeras, como obras líquidas que precisan del 'contacto' para poder perdurar en el tiempo; aunque sea congeladas en una fotografía o aún mejor, en la memoria de alguna mente que haya tenido la oportunidad de presenciarla. De esta forma, denotamos que *"la idea de exposición se va diluyendo y dando paso a la intervención, acción o actuación."*<sup>65</sup> Boltanski se adueña del espacio, lo convierte en otro, se adueña de su atmósfera y lo transforma en algo que antes no era. Él mismo también hace referencia a la escenografía como recurso, afirma que le interesa la relación entre el espacio y el tiempo que se produce en el teatro: *"La instalación es realmente una*

---

<sup>63</sup> KABAKOV, I. *LA INSTALACIÓN TOTAL. Introducción a La instalación total*. Tomado del catálogo Ilya Kabakov: Installations, Paris, C.G. Pompidou, 1995, p.91

<sup>64</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *El hombre que andaba en el color*. Ed. Abada, Madrid, 2014, p. 8

<sup>65</sup> LARRAÑAGA, J. *Op. Cit.* p.59

*forma entre la escultura y el teatro*<sup>66</sup>. Podríamos decir, entonces que la instalación total surge a medio camino entre el cuadro y la performance.

De la misma manera, desde el punto de vista curatorial, Harld Szeemann se sitúa como figura clave para comprender el modo en que se consolida la curaduría como campo autónomo, también, desde los años 1960 en adelante. Por ello, nos gustaría destacar *"When the attitudes become form: Live in your head"* (1969) en la Kunsthalle de Berna, principalmente por dos razones: en primer lugar, porque Szeemann, es decir, el curador se sitúa como 'creador'; y en segundo lugar, porque convierte la exposición en un laboratorio de creación. Él mismo la define como *"una exposición centrada en conductas y gestos"*<sup>67</sup> y no en una simple muestra coordinada por un mediador entre la institución y los artistas.

Walter de María dispuso un teléfono en la sala con unas instrucciones en las que indicaba que si sonaba, debías cogerlo para hablar con él, Weiner sacó un metro cuadrado de la pared, Beuys hizo una escultura de grasa... En definitiva, fueron setenta y nueve artistas que invadieron la institución dando lugar a "un nuevo estilo de exposición" que se caracterizó no por ser proyectada a priori, si no según la palabras del propio curador, *"basado en el caos estructurado."*<sup>68</sup>

*Arte In situ*, la propuesta de Harald Szeemann se convierte en la precursora de la exposición como laboratorio, como taller, como otro método de producción artística que consigue definir la entropía dentro del mundo expositivo. La interacción y la inmersión en el espacio surgen como paradigma del quehacer curatorial:

*"La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y video, ready-mades, teatro y arte vivo, música, etc. (...) La instalación puede ser cualquier cosa, puede ser todas las cosas. No*

---

<sup>66</sup> MOMA. *Dislocations*. Catálogo de exposición, New York, 1991. Citado por Sara Vilar en la asignatura Instalaciones. Grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2014.

<sup>67</sup> OBRIST, H-U. *Breve historia del comisariado*. Ed. Exit, Madrid, 2010, p.97.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.98

*otra forma de hacer arte, es en lo que se ha convertido todo el arte, por lo tanto instalación es una tautología*”.<sup>69</sup>

De este modo, siguiendo a Ilya Kabakov, nos atrevemos a continuar su propuesta sobre los grandes momentos en la historia del arte europeo: el icono, el fresco, el cuadro, la instalación<sup>70</sup> y, ahora, *lo curatorial*.

Ahora bien, no debemos olvidar que el espacio museístico o el de las instituciones en general, ha sido el principal contenedor de la práctica instalativa, “desde el principio o casi desde el principio” según Francesc Torres<sup>71</sup>. Por ello, esta forma de expresión se ha incorporado en el sistema artístico con mayor facilidad que otras manifestaciones contemporáneas. Incluso, han sido concebidos espacios expositivos previstos específicamente para realizar instalaciones, como podría ser la Sala de Turbinas de la Tate Modern, utilizada exclusivamente para exponer proyectos instalativos de artistas contemporáneos anualmente. Sin embargo, lo curatorial no parece andar sobre la misma senda, a sabiendas de que dicha práctica también ha nacido y vivido en la institución.

*“la historia de la instalación en España, coincide con la historia de las transformaciones de los lenguajes y las narrativas del arte contemporáneo internacional. (...) A partir de ese momento, la pluralidad de los discursos y las estrategias instalativas definen la naturaleza ecléctica de un arte que no admite clasificaciones ni definiciones unívocas”*<sup>72</sup>.

A partir de dicho momento, nos damos cuenta de que las diversas técnicas artísticas confluyen en un mismo punto multidisciplinar y transversal. De este modo, concretamente quisiéramos centrarnos en el fenómeno expositivo contemporáneo.

---

<sup>69</sup> Jonathan Watkins, “Installation is Everything and Everything is Installation” en AA.VV. en *You are here. Re-siting installations*, Catálogo de exposición, Londres, Royal College of Art, p. 26 . Citado por Sara Vilar (2014)

<sup>70</sup> Ilya Kabakov se atreve a situar la instalación entre las otras artes plásticas, definiéndolo como un ‘período nuevo y decisivo’ y con la misma importancia que los tres momentos que nombra anteriormente. En: KABAKOV, I. *Op. Cit.* 1995, p.94

<sup>71</sup> PÉREZ, P. *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de la exposición es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva*. Ed. Trea, Asturias, 2007, p. 20

<sup>72</sup> SÁNCHEZ, M. La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España. *El Cultural*. [En línea] Madrid, 22/09/06/29 Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/La-instalacion-como-y-por-que/25543>> [Consulta: 2016/05/26]

Se trata de una intervención pública que por ende, demuestra cierta postura dentro de un determinado contexto. Para ello, sería necesario pensar en la propuesta de Benjamin sobre la fragmentación del conocimiento. “Desarrollar el arte de citar sin comillas hasta alcanzar el máximo nivel. La teoría [...] coincidirá con el montaje”<sup>73</sup>. Una exposición debería consistir precisamente en este principio, en una especie de ensayo que pone en relación diferentes imágenes y conceptos, y que a su vez, dicha relación podría ser repensada una infinidad de veces. No se trataría exactamente de tomar el poder sobre los espectadores, sino aportar diversos recursos que consigan despertar el pensamiento de cada uno de ellos, es decir, actuar como mediador. De esta manera, la exposición se convierte en una estructura dialéctica, capaz de generar un diálogo con el visitante. El recorrido, el texto de sala, el discurso curatorial, el montaje, los artistas seleccionados, las obras, el espacio que las contiene, la iluminación, el color de la pared, el acto inaugural,...Todo, absolutamente todo, puede influir en la manera de captar la información, sea o no de un modo consciente.

### ***El curador como mediador***

“A cualquier edad, a todos nos gusta que nos cuenten una historia”.

Violeta Tavizón

Desde otro punto de vista, aunque se trata de un concepto muy complejo, nos gustaría aludir al término *biopolítica* de Foucault, puesto que creemos que en lo relativo a la museografía como tecnología, logra explicar la relación existente entre todos estos conceptos (arte en tanto que es vida, vida en tanto que es política). En términos generales, se refiere “al conjunto de estrategias que administran lo viviente

---

<sup>73</sup> BENJAMIN, W. *Obra de los pasajes, N 1, 10*. Atlas Walter Benjamin. [En línea] Círculo de Bellas Artes de Madrid, s.f.. Disponible en <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=1835>> [Consulta: 2016/07/18]



*en términos de producción y rendimiento.*"<sup>74</sup> Sin embargo, dicho término también es contemplado como resistencia ante el biopoder. En este sentido, no cabe duda que las vanguardias a principio del siglo XX fueron las primeras en despuntar con la tradición, para convertir el discurso estético en una lucha política. *"Los artistas se propusieron fundar con los recursos del arte una nueva praxis vital, es decir, un nuevo conjunto de relaciones sociales fuera de la lógica del capitalismo y la subjetividad burguesa."*<sup>75</sup> El arte actual ha devenido, en su mayoría, en algo político.

De la misma manera, la biopolítica aborda los acontecimientos aleatorios que se suceden en un determinado contexto según su duración; si dicho contexto lo localizamos en una exposición, asumimos que los recursos expositivos podrían definirse también como tecnología de poder en el espacio concreto del museo. En este caso, diríamos que los conceptos que podemos considerar, aunque fuera esencialmente, como sinónimos, serían la museología y la museografía (biopolítica y biopoder).

*"La museología es más teórica y la museografía más práctica. (...) La Museología es la ciencia que estudia los museos, su funcionamiento y su organización, distinguiéndose de otro concepto afín, el de museografía, que sería el conjunto de técnicas de aplicación museística"*<sup>76</sup>

Denotamos entonces como la figura del curador entra en juego. Aunque los verdaderos protagonistas sean los artistas, la responsabilidad de la muestra recae, en primera instancia, sobre el curador; la 'declaración de intenciones' estará firmada con su nombre.

El curador utiliza el arte como un documento, genera un ensayo y lo comparte. El espectador lo 'lee' y concluye en una 'significación' mediante una serie

---

<sup>74</sup> GUTIERREZ, B. *Arte y biopolítica. Del arte ecológico al bioarte.* [En línea] Universidad de Guanajuato, 2014. Disponible en: <<http://www.interiografico.com/edicion/decimo-cuarto-edicion-octubre-2014/arte-y-biopolitica-del-arte-ecologico-al-bioarte>> [Consulta: 2016/07/01]

<sup>75</sup> *Ídem.*

<sup>76</sup> COSSÍO, S; ALONSO, I; RICO, J. *La exposición de obras de arte: Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto.* Ed.Sílex, Madrid, 2009, p.21.

de 'significantes' concretos y seleccionados. *"El museo aparece desde el principio como un campo de ejercicios sintácticos que propone una mediación entre los valores sociales fundamentales presentes en las obras de arte y los espectadores."*<sup>77</sup>

De este modo, la práctica curatorial se define como un ejercicio relacionado con la semiótica, se trata de una traducción de signos mediante el trabajo de un equipo multidisciplinario y transversal conformado principalmente por montadores, arquitectos, diseñadores y museógrafos.

*"La exposición es un texto, es decir, un mensaje que se expresa en términos visuales. El montaje de una exposición puede, a través de recursos museográficos tales como el color, la disposición de paneles, la iluminación y la escenografía museal, generar un clima que condicione y comunique la muestra"*<sup>78</sup>

En primera instancia, los curadores se definen entonces como los mediadores culturales y la exposición es la principal herramienta para que dicha mediación sea posible. *"El curador selecciona lo que él quiere presentar y calcula la viabilidad del proyecto (...) cuando la exposición es visitada, su .papel pasa a ser parte de la producción del museo"*<sup>79</sup>. De esta forma, entran en relación las instituciones, los artistas, el público y la demanda social de ese determinado contexto.

Martí Manen en la 56° Bienal de Venecia, utilizó el personaje de Dalí para ofrecer una relectura desde el hoy, para generar el hilo conductor entre los tres artistas (Cabello-Carceller, Francesc Ruiz y Pepo Salazar); desde un punto de vista *queer* y performativo pretende generar un diálogo sincrónico que consiga repensar la historia<sup>80</sup>. Reflexiona sobre lo que cae en el olvido por el simple hecho de que nos

---

<sup>77</sup> ZUNZUNEGUI, S. *Metamorfosis de la mirada: Museo y semiótica*. Ed. Cátedra, Madrid, 2003, p.49

<sup>78</sup> ROCA, José Ignacio. *Proceso de concepción y realización de un proyecto Museográfico*. S.f. Citado en: DEVER, P; CARRIZOSA, A. Manual básico de montaje museográfico. División de museografía, Museo Nacional de Colombia, s.f. p.2

<sup>79</sup> GUASH, A. *La Crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Ed. Serbal, Barcelona, 2003. p.272

<sup>80</sup> MARTI, M. Conferencia: *Visitar el pavelló espanyol a las 56° Biennal d'Art de Venècia: Sujetos*. Sin Espacio, Centre Cultural La Nau, Valencia, Mayo 2016

incomoda, sobre todo aquello que se encuentre en la zona gris. En términos instalativos, afirma que todos los recursos de montaje han sido dispuestos con algún propósito, nada aparece de forma gratuita, todo forma parte del lenguaje expositivo. (Más adelante continuaremos analizando el interesante trabajo de dicho curador para el pabellón español).

La producción de exposiciones es un modo de expresión, del mismo modo que lo han sido las instalaciones desde la década de los sesenta. Con esto, quisiéramos aludir a la posibilidad de producción artística que podría recaer sobre la curaduría y quizás no tanto sobre lo que, en el inicio, hemos definido como comisariado.

Por otra parte, no deberíamos olvidar que el arte contemporáneo ha devenido en cierta medida, en espectáculo; de acuerdo con Paco Pérez: *"la escenificación expositiva es el futuro del museo"*<sup>81</sup>, de esta manera tiene sentido que los espacios de ocio contemporáneos tiendan hacia la expansión de la creatividad humana, los nuevos centros comerciales nacen casi como una alternativa para la museología.

La exposición actual se activa mediante la eventualización, entendiendo el arte como un *"estado de encuentro"*<sup>82</sup>. Lo transitorio y lo efímero, el evento como paradigma. De este modo, *"La obra deja de experimentarse como representación de algo estático, para entenderse cada vez más como acontecimiento [...] La eventualización de la obra de arte provoca la dilatación del proceso creativo englobando la actividad desarrollada por el espectador"*<sup>83</sup>, de este modo, la exposición en sí misma forma parte de un arte procesual que siempre permanece abierto y en contacto directo con el contexto. En este sentido, lo curatorial adquiere

---

<sup>81</sup> PÉREZ, P. *Op.Cit.* p.45

<sup>82</sup> BOURRIAUD, N. *Op. Cit.* p. 17

<sup>83</sup> UBEDA, E. *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. [En línea] Ed. de la Universidad de Granada, 2006, p.63. Disponible en: <<http://hera.ugr.es/tesisugr/16165664.pdf>> [Consulta: 2016/07/09]

significado en lo performativo, transformando lo instalativo en relacional. El arte actual se define como el intersticio o el encuentro; determinado casi siempre por el azar y la sorpresa inherentes al propio acontecer de la vida. De esta forma, el "binomio artista/curador (...) es sólo el primer grado de las *relaciones humanas susceptibles de determinar una producción artística*."<sup>84</sup> La modernidad promovió la individualidad sobre lo comunitario, sin embargo la cultura contemporánea ha tratado de combatirlo inventando otros modos de interacción.

Sería posible entender la intertextualidad como el sentido de lo real y la realidad se traduce como todo aquello que hacemos juntos, lo que podemos hablar con el otro<sup>85</sup>. Félix González-Torres es un gran inventor de intersticios, Rirkrit Tiravanija organiza eventos en los que lo que realmente le interesa es lo inesperado. Martí Manen aprovecho lo que supone el acontecimiento de la Bienal para generar relaciones entre los artistas en diferentes lugares como eventos previos a la Bienal,... Como consecuencia, la obra se presenta ahora como una *duración* que deber ser vivida, como una apertura a la "*discusión ilimitada*"<sup>86</sup>, es decir, como un modo para generar conocimiento o experiencia.

La nueva museografía se define a través del escaparatismo y el interiorismo con respecto a la mirada del espectador. El contenedor y el contenido confluyen en un todo, de modo que "*el matrimonio entre obra y espacio ha de ser natural*"<sup>87</sup>, la arquitectura efímera surge como herramienta imprescindible para modificar el espacio cada vez, en conversación con las diferentes obras.

En contraposición al carácter instalativo utilizado en *Sujetos* de Martí Manen, trataremos de analizar, mediante un caso concreto, la capacidad de control o

---

<sup>84</sup> BOURRIAUD, N. *Op. Cit.* p.38

<sup>85</sup> *Ibidem*, p.100

<sup>86</sup> BOURRIAUD, N. Citado en: UBEDA, E. *Op. Cit.* p.67

<sup>87</sup> PÉREZ, P. *Op. Cit.* p.76

determinación que puede llegar a tener el acto expositivo sobre la mirada del espectador desde el punto de vista del montaje.

Como ya sabemos, existen diversas estrategias para plantear el montaje expositivo en cuanto al recorrido o circulación del visitante. Algunas son mas rígidas, otras mas flexibles, a veces se puede generar congestión, en otras pesadez o monotonía... Por tanto, al ser un caso de estudio tan importante y necesario dentro del campo museográfico, existen varias clasificaciones acerca de los modelos de circulación, por ejemplo, según Dean (1994) podemos encontrarnos ante modelos *sugeridos, no estructurados y estructurados*.

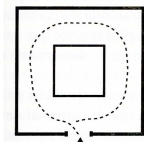


Evidentemente no es lo mismo sugerir que determinar un recorrido; ante el modo sugerido el visitante tiene la libertad de recorrer la exposición según sus intereses o impulsos, ante la sensibilidad que le puedan aportar las diferentes obras. De hecho, en la sociedad actual tendemos a *“nutrirnos no tanto de textos como de citas”*<sup>88</sup>. Se trata de otorgar al espectador la capacidad de elegir la lectura de la muestra. Desde el punto de vista literario, podríamos entenderlo como el índice de *Rayuela*<sup>89</sup>. Existen, al menos, otras dos tipologías de circulación, una propuesta por Laurence Vail Coleman (1950) y otra por M. Lehbruck (1974) basada en 5 modelos diferentes.

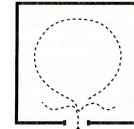
<sup>88</sup>GUASH, A. *Op.cit.* p.321

<sup>89</sup> Julio Cortázar propone una lectura abierta de *Rayuela* describiendo las instrucciones al principio del libro. El autor sugiere una lectura posible, sin embargo las combinaciones que pueden surgir entre los capítulos son infinitas.

Por un lado, consideramos la *Arterial* y *Bloque* en condiciones opuestas. La primera establece un recorrido único y continuo que no permite al visitante cambiar de recorrido, puesto que se crearía cierta congestión en caso de retroceder (la entrada y la salida se encuentran en el mismo sitio). Por el contrario, la segunda opción se basa en la libre circulación establecida por el propio deseo del espectador.

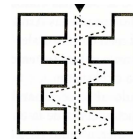


(a) Arterial

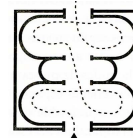


(c) Bloque

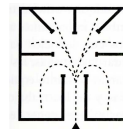
Por otra parte, nos encontramos con el modelo *peine*, *cadena* o *estrella/abanico*. Las tres opciones posibilitan las organización de áreas temáticas. Sin embargo, el modelo *peine* aporta un camino bidireccional que en *cadena* podría generar congestión (en las puertas de conexión); el modelo *estrella/abanico*, en cambio, posee un punto central que ofrece alternativas al visitante; pero, podría generarse un atasco en dicho punto. Los modelos *b* y *c* otorgan la posibilidad de entrada y salida en diferentes partes de la sala, por el contrario la *d* no como también ocurre en el caso del modelo *arterial* y de *bloque*.



(b) Peine



(c) Cadena



(d) Estrella/Abanico

*“La buena organización de los espacios en el recorrido de una exposición implica facilidad y claridad de circulación para el público. Por lo que está estrechamente relacionada con el concepto de ritmo, que consiste en ofrecer al visitante una variedad de experiencias según avanza a través de un espacio determinado.”<sup>90</sup>*

En la mayoría de los casos se utilizan modelos estructurados y en algunos sugeridos, pero no tantas veces, se suelen utilizar los modelos en bloque o no estructurados. De esta manera, podríamos identificar el recorrido como el principal método de control de masas dentro de los espacios museísticos. Por otra parte, consideramos de gran relevancia los textos de sala, ya que se encargan, en cierta medida, de contextualizar las obras, no deberían restarle protagonismo pero si

<sup>90</sup> SILVESTRE, L. *Op. Cit.*

sugerir por donde 'van los tiros'. "En las exposiciones los mensajes se transmiten mediante una combinación de palabras, imágenes y objetos. Tanto las imágenes como los objetos pueden albergar muchos significados"<sup>91</sup>. En resumen, podríamos pensar una vez más que lo curatorial actúa como paradigma del concepto de montaje de W.Benjamin, se trata de una especie de gran collage que expresa algo más o menos concreto o subjetivo y que en definitiva nos sugiere una experiencia más o menos concreta. Por tanto, la función de estos textos debería estar basada en el efecto emotivo que puede producir la exposición. Así como en otras ocasiones, el propio título de la exposición puede anteponer las intenciones del curador antes, incluso, de entrar en la sala. *Entre el mito y el espanto. El mediterráneo como conflicto* (2016), *Cocido y Crudo* (1995) o *Magiciens de la Terre* (1989) son algunos de los ejemplos paradigmáticos que podríamos considerar con dichas características. "Nada de lo que ocurre en una buena exposición es casual"<sup>92</sup> por tanto atendiendo a los conceptos de Foucault, la exposición se definiría, desde el punto de vista museológico, como el 'aparto': "cualquier cosa que tiene de alguna manera la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, ser modelo, controlar, asegurar las acciones, el comportamiento, opiniones o los discursos sobre los seres vivos".<sup>93</sup>

Ahora bien, concretamente, nos gustaría citar las intenciones museográficas de *Perdidos en la ciudad. La vida urbana en las colecciones del IVAM*<sup>94</sup>, como ejemplo de lo que estamos tratando de señalar. Para ello, hemos decidido prestar especial interés a los textos de sala y la señalética utilizada, ya que tras observar el comportamiento general de los visitantes en diversas exposiciones, es algo en lo que no suelen detener la mirada.

---

<sup>91</sup> HERRERA, J.L. *Exposiciones: como mostrar los contenidos*. Fondos bibliográficos y artísticos. [En línea] Universidad de La Rioja, 2000, p164. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1408683>> [Consulta: 2016/07/12]

<sup>92</sup> PÉREZ, P. *Op. Cit.* p. 48

<sup>93</sup> SISMAN, O. Conferencia: *Design/(Bio)Politics*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. 2014/05/07

<sup>94</sup> Instituto Valencia de Arte Moderno, *Perdidos en la ciudad. La vida urbana en las colecciones del IVAM*. Comisariada por José Migue Cortés, 2016.

En primer lugar, antes de entrar a la sala, nos encontramos ante una cita de Walter Benjamin sobre lo que implica perderse en una ciudad, digamos que nos advierte de que no se trata de un asunto arbitrario o sin fundamento. “[...], letreros, nombres de calles, transeúntes, tejados, quioscos o tabernas tienen que hablarle al callejante...” Por lo que enseguida nos hace pensar en el *Flâneur*, en su capacidad para hacer de la ciudad un espacio de creación y convertir el *callejear* casi en otro modo de producción artística. La experiencia urbana como caso de estudio para comprender e interpretar la vida moderna. Por tanto, el verbo perder(se) en relación a la ciudad, implica muchas otras cosas que van más allá de no *hallar camino ni salida o no aprovechar algo que podía y debía ser útil (...)*<sup>95</sup>.

La exposición está compuesta por diez subespacios que se rigen por un modelo de circulación en *cadena*. Antes de entrar en cada uno de ellos, nos encontramos con una señal que advierte de cierta temática en relación a las obras que allí se localizan. La apariencia de estas señales alude directamente al imaginario que todos tenemos sobre la ciudad, por lo que en cierto modo, nos invitan a perdernos en ella, siguiendo las advertencias de W. Benjamin; dialogando con los letreros y transeúntes, es decir, como un auténtico *flâneur*.



Multitudes Diverses. Fotografía de Ana Roca

Por otra parte, a lo largo del recorrido nos encontramos con diversas citas, siempre en la parte superior de la pared, por lo que no es necesario leerlas si no se quiere, es preciso buscarlas para ser conscientes de su presencia. Actúan como sugerencia, como un apoyo que ponga en relación las imágenes que nos vamos encontrando. Además, en el centro de los subespacios suelen haber vitrinas con

<sup>95</sup> Diccionario de la Real Academia Española. [En línea] Disponible en: <[www.rae.es](http://www.rae.es)> [Consulta: 2016/05/12]



diversas revistas o documentos que también pretenden contextualizar la intencionalidad de la muestra.

Comenzamos con *Fascinación por la ciudad* y terminamos con *Arquitecturas del miedo*; en el primero destacaríamos, *El Panfleto* de Equipo Crónica y del último, *Stadia*, *Furniture*, *Audience* de Antoni Muntadas. Aunque el deseo del comisario se basa en *recuperar la capacidad de perdernos (...) y que nos dejemos llevar por nuestros pasos sin necesidad de orientarnos*, desde mi subjetividad y mi paseo por esta exposición, no creo que este principio y este final haya surgido de forma arbitraria. A lo largo de este último siglo, se han sucedido numerosas dinámicas sociales que no cesan de transformarse. Por tanto, *El panfleto* podría localizarse en el mismo subespacio que la obra de Antoni Muntadas, sin embargo, las señales *Arquitecturas del miedo* y *Fascinación por la ciudad* pueden significar cosas muy diferentes. Digamos que *Perdidos en la ciudad* se nos presenta como ese gran collage que puede inspirar diversas visiones; son un conjunto de fragmentos acumulados o yuxtapuestos, son impresiones, derivas y paseos. Del mismo modo, nosotros podemos recorrer la sala y tratar de perdernos sin necesidad de hallar una salida concreta o por el contrario, empeñarnos en atravesar la avenida sin detenernos en los detalles que realmente construyen la ciudad de cada uno.

La ciudad se describe como el espacio práctico de lo que debería ser lo curatorial en cuanto a lo transitorio, lo efímero, lo que se encuentra en continuo cambio y siempre en proceso. Por el contrario, tengo entendido, que precisamente *Perdidos en la Ciudad* ha recibido críticas por la escasez de los recursos museográficos utilizados, en comparación con lo espléndidos que fueron con *Entre el mito y el espanto*. Es evidente que han sido dos modos muy diferentes de abordar la colección del IVAM, sin embargo no pienso que ninguna desmerezca a la otra. Es posible que la gente se haya centrado en una cuestión de 'mojarse' en términos curatoriales; en ese caso, creemos que el posicionamiento de José Miguel Cortés ante el mediterráneo pretende y consigue empatizar, supongo que con la mayoría de los visitantes, por tratarse de una cuestión de inminente actualidad. *Perdidos en*

*la ciudad* se manifiesta de un modo, que en un principio puede parecer más neutro, pero no por ello menos interesante. Pensamos que en el segundo caso, los recursos museográficos se han centrado en ofrecer al visitante un recorrido sugerido en el que si sólo te limitas a observar, es normal sentir cierta desazón; sin embargo si intentamos detenernos en los detalles ofrecidos a lo largo del recorrido, es posible ejercer la verdadera acción de perderse, que se nos insinuaba antes de entrar en la sala a través de la mirada de W. Benjamin. Está claro que precisamos de cierta formación y atención para ello. En este caso, el trabajo curatorial responde a una estructura clara de montaje, digamos que funciona como un índice que ayuda a comprender la muestra, a enlazar una serie de conceptos para generar cierto conocimiento, por lo que se trata de un modelo más bien técnico. Por el contrario, desde el punto de vista de la instalación como montaje, a partir del trabajo de Martí Manen, descubrimos que además de conocimiento, *Sujetos* en el pabellón de Venecia, también implica experiencia, como algo que se puede vivir. No obstante, consideramos que ambas propuestas se definen como caminos diferentes, pero igualmente plausibles en términos curatoriales.

## 6. APROPIACIONISMO O CURADURÍA

*"En nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras".*

Walter Benjamin

El coleccionismo podría ser, en parte, un modo de apropiacionismo. Por lo que de una forma u otra la apropiación siempre ha tenido algo que ver con la humanidad. Nuestra relación con el 'objeto encontrado', sea o no para fines relacionados con el coleccionismo, tiene que ver directamente con la apropiación como una forma de adquirir el dominio sobre algo, "*acción de adueñarse una persona de cierta cosa.*"<sup>96</sup>

Sin embargo, en términos artísticos no es hasta mediados del siglo XX, durante las vanguardias históricas, cuando el apropiacionismo es reconocido como práctica en sí misma. El auge correspondiente a la cultura de masas de la época redefine las necesidades culturales y, por ende, surgen nuevos modelos de producción.

Por consiguiente, a lo largo de todo este tiempo han surgido numerosas propuestas como modos de apropiación; como pueden ser la copia, el *montage*, el *collage*, el *ready-made*, el *objet trouvé*, la serialización, el *found footage* el simulacro, la cita, la fragmentación, la manipulación, el ensamblaje... De esta manera, denotamos que la postproducción y la selección se definen como cualquier otro proceso creativo, así que por ello no se es menos 'autor' que aquel que creó el objeto por primera vez. Las prácticas artísticas han dejado de responder a una estructura cerrada y finita, ahora se definen mayormente por su estado de continuo proceso. Por lo que podría incluso tratarse de la apropiación de otra apropiación funcionando como una cadena infinita. En este sentido, el plagio y la falsificación pierden, en cierta medida, su significado en términos creativos. La obra de arte posmoderna podría definirse también como obra postproducida:

---

<sup>96</sup> Diccionario Wordreference. [En línea] Disponible: <<http://www.wordreference.com/>>

*No podemos abrir un libro sobre Arte Moderno y Contemporáneo sin encontrarnos con alguna forma de apropiación. La capacidad del apropiacionismo no sólo ha cambiado nuestra forma de hacer arte, ha cambiado la forma en que vemos el mundo. Y, sin embargo, [...], esta herramienta del arte, se ve amenazada por absurdas regulaciones que incluso de forma preventiva pretenden impedir la investigación de nuevas formas de expresión”<sup>97</sup>*

La materia que se manipula ya no es materia *prima*, se trabaja con objetos que ya han sido a su vez, manipulados por otros y que por tanto ya se encuentran inscritos en el circuito cultural. El ser humano aprehende mediante el ejercicio de la copia, especialmente en el arte, cualquier creación podría entenderse como un *remix* (remezcla) de referencias y experiencias. La mirada del artista surge como una alternativa a la mirada de sus referentes. Según Bourriaud, el apropiacionismo artístico nace ante la superproducción de imágenes. Por tanto se definen como una alternativa ante la hiperestesia sufrida por la cultura de masas.

Douglas Crimp organizó en Nueva York la exposición *Pictures* (1977) mediante una selección de artistas que trabajaban con las apropiación de imágenes. La muestra supuso así el reconocimiento de este conjunto de artistas como grupo y como movimiento heredero del minimalista y conceptualismo, con artistas como Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine y Troy Brauntuch: *“El objetivo inicial de todos los artistas adscritos a ‘Pictures’ es desmontar las narraciones míticas de la contemporaneidad.”<sup>98</sup>* Es importante señalar que la crítica al mito se encuentra inscrita en la definición de la corriente apropiacionista, por lo que los mitos que definen el sentido de nuestra sociedad se convierten en la principal materia prima para estos artistas, como pueden ser la publicidad, el cine, la Historia del Arte y la propaganda política:

---

<sup>97</sup> ANDUJAR, D. APOLOGÍA DE LA APROPIACIÓN LEGÍTIMA. *Exit Express* nº38 [En línea] Octubre 2008 Disponible en <<http://www.danielandujar.org/2008/10/15/apologia-de-la-apropiacion-legitima/>> [Consulta: 2016/07/05]

<sup>98</sup> *Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa* [En línea] 2008,p.3 Disponible en <[http://cfj.filosofia.net/2008/textos/plagio\\_apropiacion.pdf](http://cfj.filosofia.net/2008/textos/plagio_apropiacion.pdf)> [Consulta: 2016/07/12]

*"La conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no la representación en sí (la «tiranía del significado»), sino a la política de la representación (la «tiranía del significante»)."<sup>99</sup>*

Se recontextualiza la obra y por ende, también su significado. Mediante la apropiación se consigue señalar el significado de la imagen y la manera de interpretarla. Por lo que en este sentido se define una vez más la subjetividad inherente a la mirada y por consiguiente es posible entender la importancia que supone la presencia del espectador para el arte contemporáneo. Autor, obra y espectador surgen así como conceptos superpuestos que se transparentan entre sí, trasladando la autoría se traslada una vez más hacia lo múltiple. De este modo, la muerte del autor prevista por Roland Barthes se hace evidente ante cualquier forma de postproducción:

*"un texto está formado por escrituras múltiples [...] pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor"<sup>100</sup>*

De esta manera, podríamos pensar en lo curatorial como otra técnica apropiacionista, en tanto que traslada el carácter aurático hacia el lector y recontextualiza ciertas obras en base a su mirada, otorgándole al espectador una alternativa interpretativa. La selección es imprescindible en cualquier práctica de postproducción, por lo que en ese sentido el curador podría considerarse como un especialista del apropiacionismo. Lo curatorial entendido como técnica autónoma capaz de generar conocimiento en si misma, posee cierta relación con la intención de desmitificar previamente señalada.

Yasumasa Morimura es considerado como uno de los máximos exponentes del apropiacionismo en la actualidad. Sus obras son autorretratos realizados

---

<sup>99</sup> *Ídem.*

<sup>100</sup> BARTHES, R. "La muerte del autor", en: *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 71

mediante la técnica del fotomontaje con obras paradigmáticas de la historia del arte o con los iconos más reconocidos en nuestra cultura. Pretende aludir a la construcción de la identidad y la cultura occidental (especialmente de Europa y Norteamérica) estableciendo una crítica sobre la fuerte imposición cultural y económica sobre oriente. Mediante el apropiacionismo se posiciona contra los estereotipos impuestos por la sociedad, ofreciendo un punto de vista burlesco, teatral y narcisista. Utiliza la dualidad de las diversas concepciones sociales como lo femenino y lo masculino, lo propio y lo extranjero, lo tradicional y lo contemporáneo para reinterpretarlo y ofrecer una significación diferente.

50 negros por Misha Bies Golas, 50 cuadros negros por 50 artistas diferentes. ¿De quién es la obra? Misha afirma que no se define como "comisario sino como creador"<sup>101</sup>. Él generó la idea, sin embargo cada cuadro ha sido creado por un artista, a su vez mediante su propia técnica y su propia idea. ¿Hablamos entonces de un encargo? Misha como comisario realiza un encargo o como curador establece una pauta expositiva creando así, un puente entre diversos artistas. ¿Podría considerarse apropiacionismo?, no se utiliza obra ya creada; sin embargo, si se define como creador significa que mediante su idea se apropia de muchas otras.

Martí Manen, comisario del pabellón español en la 56ª Bienal de Venecia, utiliza el personaje de Dalí incluyéndolo como elemento principal para definir el display<sup>102</sup> (paredes rosas, moquetas rojas,..) y generar el hilo conductor entre los tres artistas. El curador considera que Dalí "es uno de los mejores ejemplos de contemporaneidad [...] que estuvo fuera de tiempo"<sup>103</sup>. Por ello, trata de generar un diálogo sincrónico entre los artistas mediante la resignificación de dicho personaje con el objetivo de "hablar de hoy a partir de otro momento [...] mediante una

---

<sup>101</sup> BIES GOLAS, M. *Conversación Inaugural:50 Negros*. Sala de Exposiciones Josep Renau. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2016/02/12

<sup>102</sup> Concepto utilizado por Martí Manen para referirse de forma general a los recursos de montaje.

<sup>103</sup> DÍAZ-GUARDIOLA, J. Martí Manen, el recambio generacional. *Abc Cultural*, Madrid, 2015/05 /06. Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20150504/abci-marti-manen-bienal-venecia-201505041244.html>> [Consulta: 2016/06/30]

*narrativa rota*<sup>104</sup> y colectiva. En cierta manera, Dalí forma parte del pabellón, “*estará el sujeto; no estará la obra, pero pulula por todo el recinto como un fantasma*”<sup>105</sup> entonces ¿ Martí Manen actúa como curador o simplemente como artista posmoderno<sup>106</sup>?

De alguna forma, se apropia de dicho sujeto como recurso conceptual o generador de sentido; ofrece una mirada alternativa, de manera que Dalí gana actualidad desde un punto de vista queer, gris y transgresor. Desde el punto de vista apropiacionista, Duchamp realizó algo parecido con la famosa obra de Leonardo Da Vinci, actualizó la apariencia de *La Gioconda* interviniendo sobre postales con barba y bigotes que llevaban por título “*L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp*”. En este sentido, Marcel Duchamp y Martí Manen se nutren de la misma intención burlona y transgresora para generar, cómo debe ser, más preguntas que respuestas.

‘*Diálogos improbables*’ por Ángel Calvo Ulloa y Misha Bies Golas consiste en la selección y exposición de la obra de dos artistas que en un principio, no tienen nada que ver; precisamente lo hacen con el objetivo de cuestionar el papel de comisario, ya que no intentan generar ningún tipo de discurso entre los artistas. Por tanto, también podría tratarse de un *seudo-apropiacionismo*, un *collage* o un *montaje* que acaba dando lugar a una especie de metalenguaje sobre el propio comisariado.

---

<sup>104</sup> MANEN, M. Conferencia: *Op. Cit.*

<sup>105</sup> DÍAZ-GUARDIOLA, J. *Op. Cit.*

<sup>106</sup> Con artista posmoderno quisiéramos referirnos a la clave que nos sugiere Bourriaud sobre el prefijo “post-” para determinar las actitudes artísticas contemporáneas, entorno a lo *dado* y lo ya producido. En términos generales, podríamos afirmar que el artista actual ya no sólo se define como productor (W.Benjamin) sino como postproductor.

### 6.1. La expansión de lo curatorial como recurso de producción artística

*"Esto no es una obra de arte en una exposición, sino, más bien, una exposición que es una obra de arte"*

Isidoro Valcárcel Medina

Partiendo de la premisa, instaurada por Harald Szeemann, de entender el espacio expositivo como laboratorio, nos situamos hoy ante lo curatorial como proceso y no tanto como producción. De esta manera, podríamos pensar que el interés no se centra únicamente en la obra o en la exposición sino en como esta se logra. En otras palabras, se trata del modo en el que lo curatorial es capaz de crear conocimiento de forma autónoma, ya que a parte de participar en la mediación necesaria, actúa en sí mismo como generador de experiencias. Si la instalación surge como un intento de "fundir arte y vida", lo curatorial se definiría en la actualidad como *"la era de la presencia real"*<sup>107</sup>; sería algo así como la Vanguardia de las vanguardias, el cuestionamiento radical de la idea de representación.

En términos de postproducción, la mirada aprehende sobre lo ya creado y, por tanto, surgen maneras de observar, intervenir, participar o proceder. *"Todo está dado ya de antemano y al artista queda la tarea de manipularlo."*<sup>108</sup> Según el arte contextual de Paul Ardenne, que también se define como *"el arte del mundo encontrado"*<sup>109</sup>, el artista logra eliminar la separación existente con el público para coexistir en el espacio artístico, de modo que la autoría individual queda relegada en la experiencia de lo social.

---

<sup>107</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. *Ibidem.* p.9

<sup>108</sup> *Ídem.*

<sup>109</sup> ARDENNE, P. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Ed. Cendeac, Murcia, 2006 p.28



*"La experiencia -en el origen, la experientia latina- deriva del término experir, 'hacer la prueba de', una prueba llevada a cabo de manera voluntaria (...) cuya finalidad es 'una ampliación o un enriquecimiento del conocimiento.'"<sup>110</sup>*

Podríamos decir entonces que lo curatorial se basa en este arte que trata más de activar que de inventar. La exposición tradicional basada en el 'marco' como separación entre obra y público, y la contemplación pasiva de la 'cosa' como si de una ilusión se tratase, ha devenido en el arte de lo real. Del mismo modo, el carácter líquido y efímero de lo curatorial, no podía ser de otra manera si lo que se pretende, es actuar mediante y en el contexto. De esta forma la exposición nace y muere como algo vivo que respira sobre las líneas de espacio y tiempo.

En este sentido, lo curatorial excede la autoría, surgiendo como una especie de 'ecosistema' conformado por la gran diversidad de funciones necesarias en cualquier proyecto curatorial; como pueden ser el montador, el director, los artistas, los técnicos, los conservadores.... Es necesaria la convivencia y comunicación de todos estos trabajadores para que el proyecto se mantenga vivo, por tanto la autoría en lo curatorial, también se transforma en múltiple. 'El curador como semionauta de los semionautas', se transforma según Feldman en meta-autor de una obra creada mediante otras obras, algo que tiene mucho que ver con el característico apropiacionismo que nos define en lo posmoderno.

Ante la superproducción visual y cultural contemporánea, no debería parecernos casual que lo curatorial pudiera alcanzar pronto su máximo apogeo; desde un punto de vista seminal creemos que será necesario conocerlo para entender el arte actual, ya que surge como imprescindible la selección de dicha información y, por ende, la postproducción.

Lo curatorial, se define en este sentido, como la antítesis de la representación. De este modo, es esencial denotar la reminiscencia de Courbet y la primera vanguardia (el realismo) por tratar de encontrar una manera que permitiera un

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.32

acercamiento a la realidad. "*Es el mundo quien viene a mi casa a que lo pinte*"<sup>111</sup>, no es necesario representar sino ocuparse directamente de lo que ocurre.

Al fin y al cabo se trata de un intento para autoreconocerse, precisamente mediante la *identidad social* que nos proponía Rosset, y así construir nuestra posible realidad. Por tanto, en vez de definir al artista como creador sería más bien, según dice Paul Ardenne, como conector<sup>112</sup>. Podemos concluir entonces la evidente relación existente entre el artista y el curador en el arte actual, ambos confluyen en la idea de la exposición como el metalenguaje del arte. "*La historia del arte nos cuenta como son las piezas, pero poco se conoce del modo en que eran colocadas*"<sup>113</sup>.

Ahora, por el contrario, lo que se cuenta tiene que ver más con una mirada transversal y emotiva en base a la experiencia expositiva. Sin embargo, esta cuestión de valorar el montaje y el texto curatorial por encima de las obras sigue estando, en general, muy mal considerado, por lo menos en España. La exposición como obra en sí misma se encuentra en el ring contra la museografía tradicional que separaba la obra de la información, puesto que ya no es la obra la protagonista, sino los discursos que se generan<sup>114</sup> en torno a ella.

Como ya nos explica Paco Pérez, todos sabemos que el egoísmo es inherente al acto creativo, sin embargo su presentación debería realizarse desde la postura más democrática posible.

Es necesario erradicar el silencio frente la obra y provocar una mirada transgresora que invite al cuestionamiento mediante o con la obra y no de la misma: "*Las obras se convierten en un sistema para esconder quien habla*"<sup>115</sup>. Forma parte del lenguaje social, por lo que se trata de un idioma que todos podríamos aprender, es un modo de interactuar y de comprender.

---

<sup>111</sup> COURBET, G. citado en: *Ibidem*, p.17

<sup>112</sup> *Ibidem*, p.41

<sup>113</sup> PÉREZ, P. *Op. Cit.* p. 52

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.44

<sup>115</sup> MANEN, M. *Op. Cit.* 2012 p.14

*“El escritor trabaja con palabras, el comisario trabaja con artistas, obras y material. (...) Enrique Vila-Matas utiliza artistas como material de trabajo, y también, encontramos muchísimas exposiciones de arte realizadas sin artistas ni obras”<sup>116</sup>.*

Dicho material no tendría porque ser siempre tangible, también es posible invitar a la reflexión sin piezas, sólo mediante el espacio. Uno de los casos más evidentes y paradigmáticos podría ser la propuesta de Ivo Mesquita para la 28º Bienal de Sao Pablo en 2008. *“Una bienal de arte...sin obras de arte”*. La propia curadora lo define como una especie de cuarentena conformada por una gran biblioteca con información de las ediciones anteriores y de las demás bienales celebradas en el mundo. Fueron eliminadas las adaptaciones creadas en el espacio para recuperar la arquitectura original donde realizar performances u otras acciones de carácter efímero. Finalmente se definió como una gran plaza, dónde podía reunirse la gente. Mesquita afirmaba que pretendía generar un debate, *“una llamada a la controversia”<sup>117</sup>*

*“En una buena exposición se tienen más preguntas después de salir que antes de entrar”<sup>118</sup>*. Sin embargo, descubrir las respuestas es lo de menos, como dice Boltanski, queremos tener la llave de todas las cerraduras y nos olvidamos que lo más importante no es tenerla sino querer buscarla.

### **6.1.1. ‘Atrévete a mirar’**

Como podemos ver, desde que intentamos llegar algún tipo de conclusión, las preguntas se vuelven abrir para crear otras nuevas. Ante esta situación hemos considerado oportuno llevar parte de la teoría a la práctica para tratar de comprender todo este ‘lío’ mediante otras vías. Dicen que si no sabes dibujar algo es porque no lo entiendes, por lo que, en el sentido amplio de ‘dibujar’ hemos intentado dilucidar algo más mediante la realización de un proyecto en contacto

---

<sup>116</sup> MANEN, M. *Ibidem.*, p.26

<sup>117</sup> ARIAS, J; JARQUE, F. Una bienal de arte sin obras de arte. *El País*. [En línea] Madrid /Río de Janeiro, 2007/11/13. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2007/11/13/cultura/1194908406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/11/13/cultura/1194908406_850215.html)> [Consulta: 2016/07/15]

<sup>118</sup> PÉREZ, P. *Op.Cit.* p.10

directo con un artista, del mismo modo que lo hemos hecho con el proyecto de 'Comisariarte'.

'Atrevete a mirar' surge como caso práctico, para analizar principalmente las posibilidades que otorgan las diversas herramientas museográficas. Se ha utilizado el trabajo realizado en la asignatura *Espacios Expositivos y Diseño 3D para presentación de Proyectos*, para plantear mediante las herramientas 3D, un proyecto curatorial centrado en el recorrido y el display de montaje como principal instrumento para condicionar la reacción y actuación del espectador con respecto a la obra. Además, me gustaría aclarar que el germen de esta investigación se sitúa precisamente en estas primeras tentativas en el espacio. Cuando conocía por primera vez los nuevos proyectos de algunos de mis compañeros, instintivamente se me iban ocurriendo una suerte de posibilidades para visualizarlos en la exposición, y en todas ellas, la mirada del espectador, siempre quedaba condicionada principalmente mediante los recursos de montaje y la posición de la obra con respecto a la altura de su mirada.

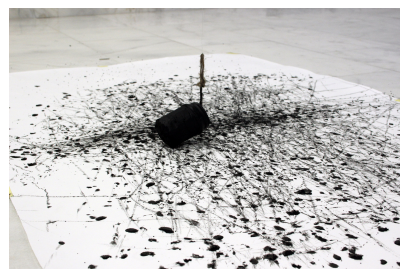


Tentativa I, Ana Roca.

El espectador nº1 debe extender el brazo si desea apreciar la obra táctil que se sitúa por encima de su cabeza. El espectador nº2 debe sentarse en el banquillo, para observar la obra que se sitúa justo a esa altura; por lo que en cierta manera se intenta condicionar al espectador para que permanezca sentado, aunque sea algunos segundos, para apreciar la pieza. Por último, el espectador nº3 incluso, tendría que tumbarse si quisiera apreciar bien lo que en el techo se encuentra. *“El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo”*<sup>119</sup>. En términos de museografía, el cuerpo del espectador es clave para establecer el recorrido.

Finalmente, a partir de esta serie de tentativas, fue diseñado este proyecto en colaboración con la obra *Proceso de Registro I (2016)* de Saskia Rodríguez, para la sala Area 60 del Centro de Arte TEA (Tenerife).

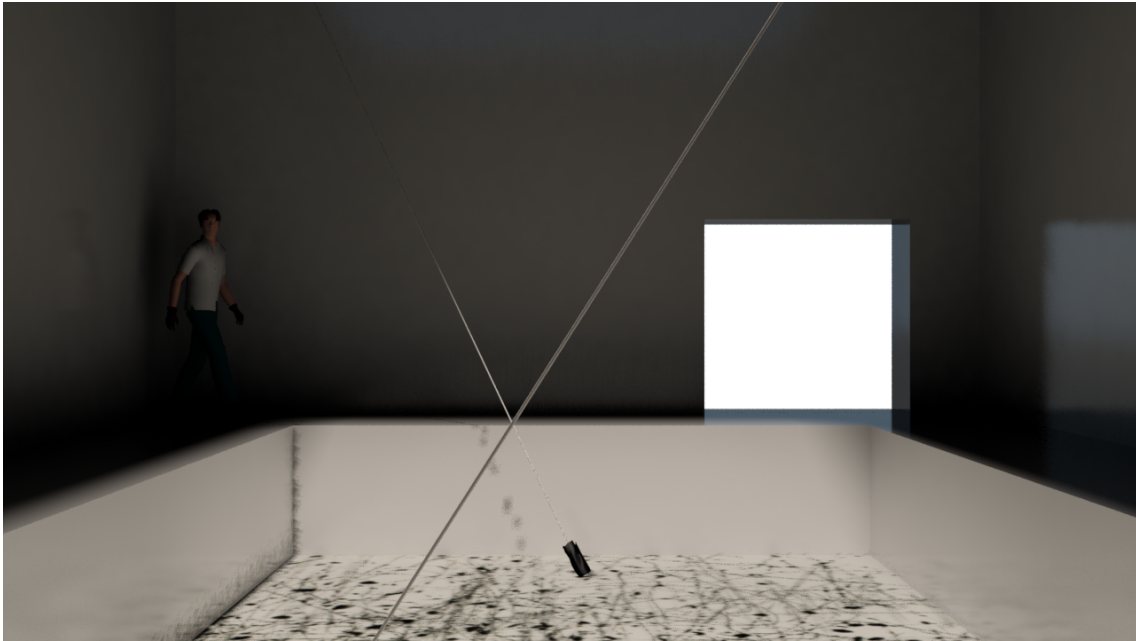
Esta obra requiere de la participación activa del espectador. Por ello, hemos seleccionado su propuesta para intervenir la sala aprovechando los recursos de montaje. Se ha creado una ‘pasarela’ en el interior de la misma que permite la elevación del visitante por encima del suelo, genera un punto de vista diferente y facilita la interacción con la obra evitando su deterioro. La obra de Saskia Rodríguez consiste en la disposición de un papel en el suelo, el cual es intervenido por una cera que cuelga del techo a la distancia justa para que esta funcione como una especie de péndulo. Por tanto, sólo es posible activar la obra mediante la interacción del espectador, este se convierte en el ejecutor de la obra resultante, mediante el movimiento repetitivo de las cuerdas que sujetan las ceras negras.



Saskia Rodríguez  
*Proceso de registro I*  
Cera negra sobre papel  
Medidas Variables  
2016

<sup>119</sup> Michel Foucault. *Conferencia El nacimiento de la medicina social*, Revista centroamericana de Ciencias de la Salud, Universidad del Estado de Rio de Janeiro, octubre 1974, p. 210

Uno de nuestros objetivos se centraban en encontrar un acercamiento entre lo curatorial y el artista, por lo que esta experiencia ha sido muy enriquecedora tanto para la artista como para la investigación. Este proyecto de diseño expositivo ha concluido como un trabajo colaborativo y simbiótico, Saskia a podido nutrirse de nuevas ideas para su obra y nosotros hemos podido llevar a la práctica, aunque sea a pequeña escala, lo que supone la organización y el diseño de un plan expositivo. Desde el punto de vista del curador, es difícil aplicar la creatividad y respetar el sentido integro de la obra, sin embargo hemos podido comprobar que si mantenemos una comunicación fluida y directa con la artista el proyecto de ambas mejora en todos sus aspectos.



**Atrévete a mirar.** Render final. Diseño 3D, 2016

## 7. CONCLUSIONES

Para terminar trataremos de exponer una valoración lo más coherente posible sobre el trabajo realizado. Antes de entrar en detalle, nos gustaría dejar clara una cuestión: 'Me he metido en un lío', nos encontramos ante *una "situación confusa, desordenada, problemática y difícil de resolver."*<sup>120</sup> Este conjunto de micro-ensayos se manifiestan como un compendio de opiniones personales, muy personales, sobre una preocupación mía que a su vez creemos compartir con muchas de las personas que se encuentran hoy inscritas en este ámbito. Un mar repleto de posibilidades que no para de 'romper' con más y más preguntas.

Desde un principio, sabíamos que se trataba de un asunto sumamente complejo, nos planteábamos el comisariado como algo totalmente nuevo, por lo que ha sido como empezar de cero. Asimismo, ahora me siento como aquel niño que trataba de 'conquistar el lenguaje', me he sumergido en lo curatorial, pero ahora necesito más tiempo, más experiencia, más lectura y conversaciones para poder volver a la superficie y verlo todo desde arriba. Entonces podré replantearme las cuestiones y detenerme en cada uno de los detalles. De este modo, consideramos que el trabajo se encuentra como una 'herida sin curar' y precisamente para que el lenguaje de lo curatorial no se acomode en mis 'lugares comunes', creemos que es importante parar y madurar todo lo aprendido. Hemos intentado abarcar demasiada información en muy poco tiempo, por lo que quizás, ahora somos conscientes de que hubiese sido mejor seleccionar un detalle y empezar por ahí. No obstante, cabe señalar que el planteamiento de esta hipótesis a lo largo de todo este año nos ha parecido un gran reto, muy interesante y fructífero. Hemos aprendido otra mirada sobre el arte que a lo largo de la carrera no habíamos descubierto.

Ahora bien, centrándonos en los objetivos propuestos, principalmente tratábamos de cuestionar y señalar el distanciamiento existente entre el artista y el curador. Para ello hemos tenido que realizar una revisión de contenidos que pudieran servirnos como soporte, para situar lo curatorial en el límite entre el arte y

---

<sup>120</sup> Diccionario Wordreference. [En línea] Disponible en: <<http://www.wordreference.com/>>

la mediación. De este modo, cada capítulo recoge un conjunto de opiniones abordadas desde diferentes perspectivas relacionadas con el tema.

Tras comprender y estudiar nuestra relación con los objetos, nos damos cuenta de que lo curatorial se concibe como la transformación actual del sentido esencial del coleccionismo. En definitiva, nuestra relación con los objetos y por ende con el arte y su exposición, se define ante la necesidad de reconocerse y situarse mediante el análisis y la comprensión del mundo que nos rodea.

Por consiguiente, la exposición de lo poseído, además de representar cierto poder, se manifiesta como la principal herramienta para convertir el 'tesoro' en algún tipo de conocimiento. Por lo que ahora entendemos la gran cantidad de modos que han surgido en relación al acto expositivo. Asimismo, descubrimos que el ready-made es un caso de estudio en el que podríamos detenernos para realizar otra tesis. En términos curatoriales, se definiría como un espacio dialéctico, ya que cuestiona la propia norma del espacio expositivo y a su vez genera un campo inmenso de posibilidades con respecto a la relación entre espacio, público y obra. En este sentido, la autoría y el aura comienzan a moverse en terrenos un tanto difusos.

A continuación, la instalación y el montaje se convierten, a su vez, en otro gran campo de relaciones espaciales. El espectador cobra tanto sentido como el autor, el curador e incluso el museógrafo, quienes exceden el límite hacia lo creativo y posiblemente lo artístico. Finalmente, como posible punto de partida sobre lo curatorial, nos damos cuenta de que el arte actual se ha transformado en su mayoría en técnicas apropiacionistas. De este modo, entendiendo lo curatorial como algo diferente a la curaduría, llegamos a pensar que además de encontrarse en el camino hacia la producción artística como tal, podríamos ir un poco más allá y asumir que lo curatorial, concluye como otra técnica de apropiación posmoderna.

En relación a lo mencionado, entenderíamos la exposición *Sujetos* como una gran instalación, una apropiación del trabajo de los artistas seleccionados o como trabajo colectivo. Lo que resulta evidente es que se trata de un asunto de difícil definición. Por otra parte, como propuesta más cercana a la curaduría podríamos referirnos a *Perdidos en la Ciudad*, ya que se trata de un montaje técnico,



organizado, seleccionado y 'curado'.

Por un lado, podemos concluir que la curaduría en si misma ha dado lugar a otros modos de hacer dentro de la propia práctica, como podría ser lo curatorial. Por otra parte, podríamos pensar que la curaduría seguirá manteniendo su principal función de selección y organización, y sin embargo, lo curatorial se manifiesta más como un modo de hacer artístico.

Para finalizar el documento y no el proyecto de investigación. Nos gustaría, reconocer una vez más nuestra *minoría de edad* con respecto al tema y considerar este conjunto de micro-ensayos como un posible punto de partida para la verdadera investigación que lo curatorial merece. Con más tiempo, con más bibliografía y con más experiencia en la práctica curatorial. La teoría es muy útil pero llevarla a la práctica es otra historia.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### Monografías

ARDENNE, P. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Ed. Cendeac, Murcia, 2006.

BOLAÑOS, M. *La memoria del mundo: Cien años de museología 1900-2000*. Ed. Trea, Asturias, 2002.

BOUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1990.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

COSSÍO, S; ALONSO, I; RICO, J. *La exposición de obras de arte: Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Ed. Sílex, Madrid, 2009

DIDI-HUBERMAN, G. *El hombre que andaba en el color*. Ed. Abada, Madrid, 2014.

GREENBERG, R. y otros. *Thinking about exhibitions*. Routledge, Londres y Nueva York, 1996

GUASCH, A. *El Arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Ed. Serbal, Barcelona, 1997.

GUASH, A. *La Crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Ed. Serbal, Barcelona, 2003.

GOMPERTZ, W. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Ed. Santillana, Madrid, 2013.

HUME, D. *Tratado de la Naturaleza Humana*. Libros en la Red [En línea] Albacete, 2001. P.119.  
Disponible en: <[http://www.dipualba.es/Publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasico s/Libros/Hume.pm65.pdf](http://www.dipualba.es/Publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasico%20s/Libros/Hume.pm65.pdf)> [Consulta: 2016-06-27]

JEFFERY, C. *The artist as curator*. Intellect, Universidad de Chicago, 2015.

LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*. Ed. Perea, Donostia, 2001.

MARTÍN PRADA, J. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Ed. Fundamentos, colección arte, Madrid, 2001.

MARTÍN PRADA, J. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Ed. Sendemà, Valencia, 2012.

MONCÓ, B. *Antropología del género*. Ed. Síntesis, Madrid, 2011.

MOLES, A. *Teoría de los Objetos*. Gustavo Gili, Barcelona 1974.

MONTERO, R. *La ridícula idea de no volver a verte*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 2013.

OBRIST, H-U. *Breve historia del comisariado*. Ed. Exit, Madrid, 2010.

PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

PEREZ SANTOS, Eloísa. *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Ed. Trea, Asturias, 2000.

PÉREZ, P. *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de la exposición es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva*. Ed. Trea, Asturias, 2007.

RICO, J.C. *Los espacios expositivos*. Museos, arquitectura, arte. Vol II. Ed. Sílex, España, 1994.

SIN ESPACIO: Visitar el pavelló espanyol a la 56ª Biennial d'Art de Venècia. Ed. Asociación Cultural Otro Espacio, Valencia, 2014, p.14.

ROSSET, C. *Lejos de mi. Estudio sobre la identidad*, Ed. Marbot, Barcelona 2007.

VV.AA. *Arte contemporáneo y público. ¿una relación imposible?*. Primeras jornadas de Investigación 5 y 6 de noviembre de 2009. Universidad de València, 2010

ZUNZUNEGUI, S. *Metamorfosis de la mirada: Museo y semiótica*. Ed. Cátedra, Madrid, 2003.

### Parte de una monografía

AICHER, O. "El ojo, pensamiento visual". En *Analógico y digital*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

BARTHES, R. "La muerte del autor", en: *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002.

KANT, I. "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?" En: V.V.A.A. *¿Qué es Ilustración?* Ed. Tecnos (grupo Anaya) 2007.

### Conferencias

BIES GOLAS, M. *Conversación Inaugural: 50 Negros*. Sala de Exposiciones Josep Renau. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 12 Febrero 2016.

BOLTANSKI, C. GARCÍA CORTÉS, J.M. *Conversación del director con Christian Boltanski*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia. 26 de Marzo 2015.

SISMAN, O. Conferencia: *Design/(Bio)Politics*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. 7 Mayo 2014.

DIAS, M. Conferencia: *El comisariado como cuestionamiento. La construcción de una identidad desde la práctica curatorial*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia. 21 de Abril de 2016.

### Artículos de revista y publicaciones periódicas

- ACHIAGA, P. Comisarios: Todas las caras del 'curator'. *El Cultural*. [En línea] Madrid, 2014/01/22. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Comisarios-Todas-las-caras-del-curator/8689>>
- ANDUJAR, D. APOLOGÍA DE LA APROPIACIÓN LEGÍTIMA. *Exit Express* nº38 [En línea] Octubre 2008 Disponible en: <<http://www.danielandujar.org/2008/10/15/apologia-de-la-apropiacion-legitima/>> [Consulta: 2016/07/05]
- DÍAZ-GUARDIOLA, J. Martí Manen, el recambio generacional. *Abc Cultural*, [En línea] Madrid, 2015/05 /06. Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/cultural/20150504/abci-marti-manen-bienal-venecia-201505041244.html>> [Consulta: 2016/06/30]
- DI FILIPPO, M. *Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica*. En: Revista de Epistemología y Ciencias Humanas. Grupo IANUS, Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral [En línea] Argentina, s.f. p.260 Disponible en: <<http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/17.%20Walter%20Benjamin%20y%20Jacques%20Ranciere%20arte%20y%20politica.%20Una%20lectura%20en%20clave%20epistemologica.pdf>> [Consulta: 2016/04/5]
- ESPEJO, B. *¿Por dónde pasa el futuro del comisario?* *El Cultural*. [En línea] Madrid, 2002/07/06. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Por-donde-pasa-el-futuro-del-comisario/31299>> [Consulta: 2016/05/26]
- ESPINOZA, D. Memoria y azar: Las obsesiones de Boltanski llegan a Chile. *La Tercera*. [En línea] 2014/10/15. Disponible en: <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2014/10/1453-600298-9-memoria-y-azar-las-obsesiones-de-boltanski-llegan-a-chile.shtml>> [Consulta: 2016/06/22]
- MUÑOZ, L. Yo comisario: Manuel Segade. *Revista AD*. [En línea] 2014/05/13. Disponible en: <<http://www.revistaad.es/arte/articulos/el-comisario-manuel-segade/16563>> [Consulta: 2016/06/26]
- PULIDO, N. Louise Bourgeois en el Guggenheim Bilbao: donde habitan la memoria y el olvido. *ABC* [En línea] Madrid 2016/03/18. Disponible en <[www.abc.es/cultura/arte/abci-louise-bourgeois-guggenheim-bilbao-donde-habitan-memoria-y-olvido-201603180749\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/arte/abci-louise-bourgeois-guggenheim-bilbao-donde-habitan-memoria-y-olvido-201603180749_noticia.html)> [Consulta: 2016/06/22]
- RODRÍGUEZ, J. Solo somos herramientas del lenguaje, no sus dueños. *El País* [En línea] Madrid 2014/03/04. Disponible en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010\\_018601.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010_018601.html)> [Consulta: 2016/04/15]

SÁNCHEZ, M. La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España. *El Cultural*. [En línea] Madrid, 22/09/06/29 Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/La-instalacion-como-y-por-que/25543>> [Consulta: 2016/05/26]

VV.AA. *Comisarios. Historias, prácticas, posiciones*. Exitbook nº17, Madrid, 2013

NUEVO SIGLO. *Acumular objetos, un arte*. [En línea] Nuevo siglo, Bogotá, 2011/09/03. Disponible en: <<http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/9-2011-acumular-objetos-un-arte>> [Consulta: 2016/06/10]

## Tesis y otras publicaciones

DE LA TORRE, A. *Acumulaciones y fetiches: Reflexiones sobre nuestra relación con los objetos*. [En línea] Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2012. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/27951>> [Consulta: 2016/06/10]

FELDMAN, J. *La expansión de lo curatorial*. [en línea] IUNA, Argentina, 2014. Disponible en: <[https://www.academia.edu/14877086/La\\_expansion\\_de\\_lo\\_curatorial](https://www.academia.edu/14877086/La_expansion_de_lo_curatorial)> [Consulta: 2016/06/29]

FURIO, D. *Apropiacionismo de imágenes, Found Footage*. Riunet. [En línea] Universidad Politécnica de Valencia, s.f. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1>> [Consulta: 2016/07/10]

GUTIERREZ, B. *Arte y biopolítica. Del arte ecológico al bioarte*. [En línea] Universidad de Guanajuato, 2014. Disponible en: <<http://www.interiorgrafico.com/edicion/decimo-cuarta-edicion-octubre-2014/arte-y-biopolitica-del-arte-ecologico-al-bioarte>> [Consulta: 2016/07/01]

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Dialnet [En línea] Universidad de la Rioja, 2006. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2051965>> [Consulta: 2016/07/11]

HERRERA, J.L. *Exposiciones: como mostrar los contenidos*. Fondos bibliográficos y artísticos. [En línea] Universidad de La Rioja, 2000. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1408683>> [Consulta: 2016/07/12]

Museo de Arte Contemporáneo. *Marcel Duchamp. "Don't Forget" Una partida de ajedrez con Man Ray y Salvador Dalí*. [En línea] Unidad de educación, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2015. Disponible en: <[http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha\\_biografia\\_marcel\\_duchamp.pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_biografia_marcel_duchamp.pdf)> [Consulta: 2016/06/22]

PINILLOS, I. *El coleccionista y su tesoro: La colección*. Dialnet, [En línea] Universidad de la Rioja, 2007. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2487611>> [Consulta: 2016/06/16]

UBEDA, E. *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. [En línea] Ed. de la Universidad de Granada, 2006. Disponible en: <<http://hera.ugr.es/tesisugr/16165664.pdf>> [Consulta: 2016/07/09]

## 9. ANEXO

A continuación se presentan los mapas conceptuales realizados, el registro de la actividad de 'Comisariarte' en las redes, y la encuesta realizada sobre lo curatorial.

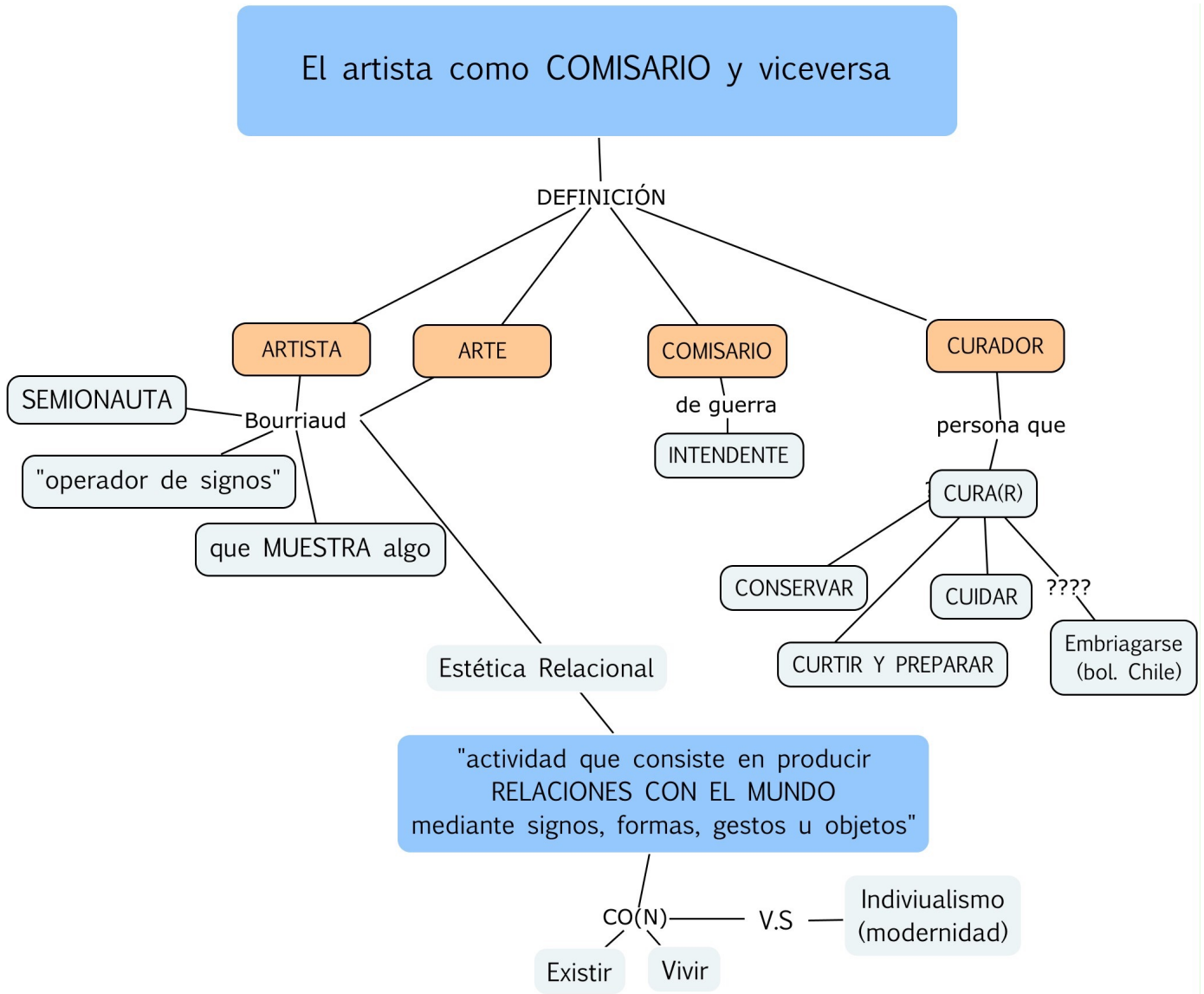


Figura 1. Mapa conceptual. *Artista como comisario y viceversa*. Ana Roca, 2016



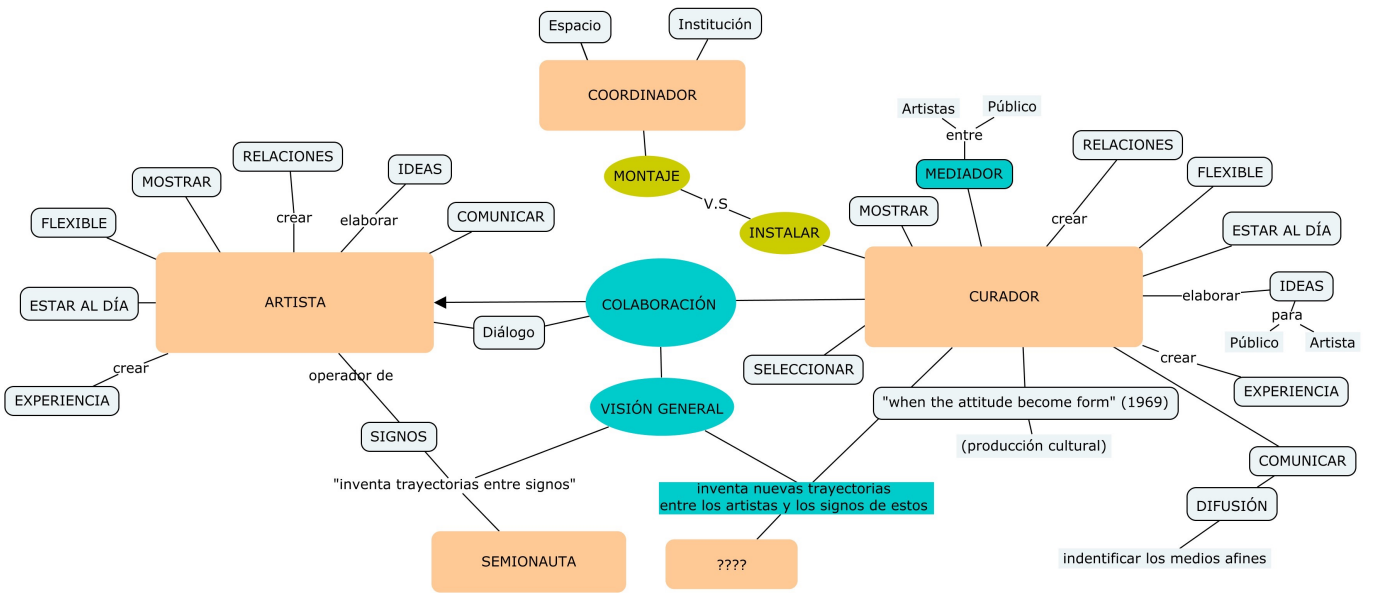


Figura 2. Mapa conceptual. Artista /Curador. Ana Roca, 2016

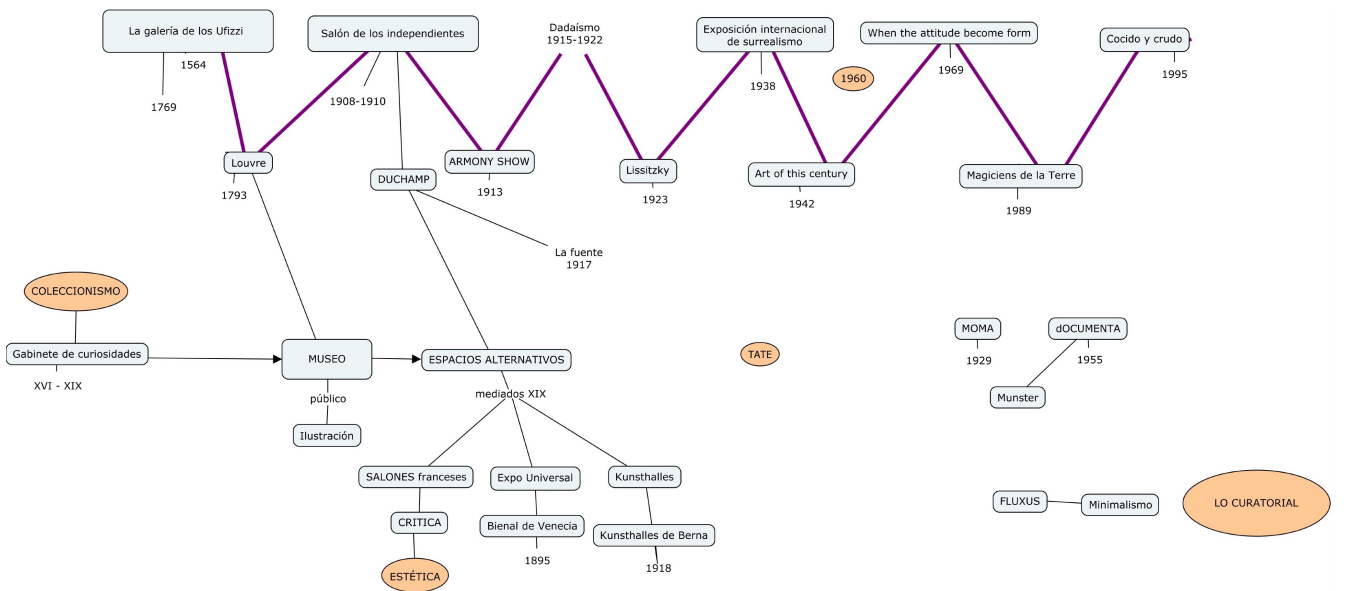


Figura 3. Mapa conceptual. Paradigmas históricos. Ana Roca, 2016

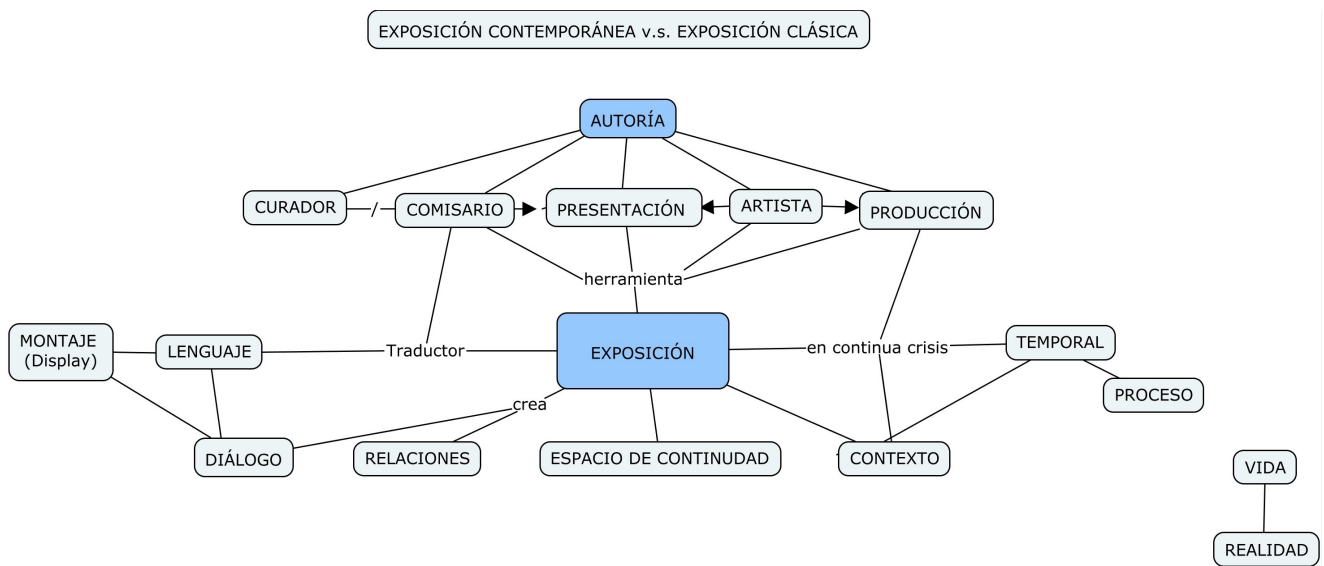


Figura 4. Mapa conceptual. Exposición contemporánea v.s. exposición clásica. Ana Roca, 2016

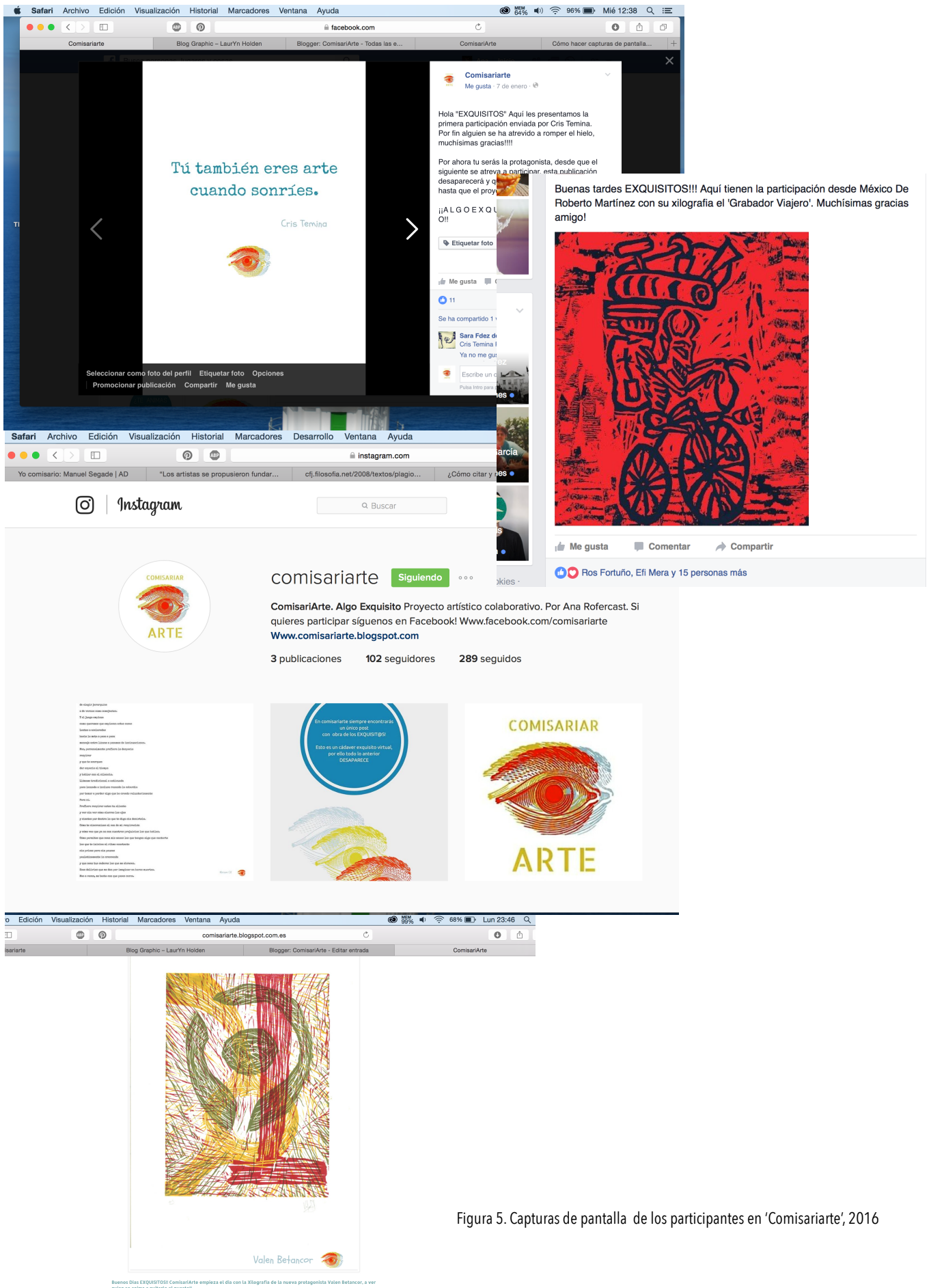


Figura 5. Capturas de pantalla de los participantes en 'Comisariarte', 2016

Define comisario/curador en 3 palabras. (11 respuestas)

Visibiliza las obras del artista
Cuidador del arte
recolector / gestor / organizador
Gestor, beneficiado, responsabilidad.
mediador, comunicador, conocedor
Conocimiento, contactos y experiencia.
encargado interlocutor gestor
Representante, organizador, escritor
Organizador / conector
Investigación, intermediación y comunicación
Generador de puentes

¿Cuál es la principal característica que tú consideras que debe tener un comisario?

(11 respuestas)

Conocimiento
Conocimiento
Empatía
Estar abierto al diálogo en todo momento y tener un profundo respeto por los artistas y sus obras.
Organización
Un buen criterio a la hora de organizar las obras en el espacio expositivo. Y después, creo que debe ser sincero con el artista.
Honestidad, es decir, ser claros con lo que se esta trabajando en concreto exponiendo.
Ser creador
Creador y organizador
El comisario debería apostar por artistas que tengan un buen trabajo, no condicionado por su trayectoria.
Disponibilidad y sensibilidad

¿Cuál crees que es la diferencia principal entre ser artista y ser comisario?

(11 respuestas)

El buen comisario hace que la obra del artista tanto por la manera de exponerse la obra como lo que quiere decir el artista quede realmente plasmado en la exposición. Ayuda al artista a sacar lo mejor de él y de su obra.
Puede haber artistas que comisarién pero tal vez su relación con las obras sea distinta a la que tiene un comisario que se dedica exclusivamente al comisariado y a la crítica de arte, son dos posiciones y ópticas distintas.
El artista produce, el comisario gestiona
El artista produce la obra y el comisario la expone en el espacio expositivo, atendiendo a un criterio propio y en beneficio del conjunto de obras de la exposición, creo. Creo también, que cada uno de ellos tiene una función diferente, no obstante, creo que en ocasiones el artista también podría realizar el trabajo del comisario ya que nadie mejor que él conoce la obra (pero es mi opinión). Sin embargo, en una exposición ambos deben llegar a un consenso donde los intereses de ambos se vean beneficiados.
La visión, y en cuanto a visión la mirada sobre el espacio y el objeto debidamente construida bajo una narrativa contextual, temática, e incluso posiblemente histórica.
El artista es un creador el comisario un experto.
El artista es el creador de la obra y el comisario es el que proyecta esa obra
Ser organizador y crítico sobre lo que se muestra, poniendo sobre el papel un escrito de la exposición o el artista que te haga, como espectador, adentrarte más en la exposición.
El artista genera una serie de obras, pero no necesariamente debe saber como crear un diálogo con otros artistas o espacios. El comisario es capaz de poner en diálogo a diferentes artistas que podrían estar trabajando con algún punto de unión que desconocen.
No hay diferencia, se trata sólo de la dedicación, el proyecto y la responsabilidad.
El artista contiene un acto creativo materico, el comisario es un acto mas conceptual y relacionado con la organización.

Como ya sabes, la instalación como técnica de producción artística surge en los 60 siendo muy utilizada hasta la actualidad debido a su gran capacidad transdisciplinar. Sin embargo, desde un punto de vista curatorial ¿Crees que existe realmente un límite entre el montaje de la exposición y la instalación?

(11 respuestas)

Creo que el buen curador también es artista, y que probablemente en su mente la idea de montar la exposición sea como la idea de un artista que realiza instalaciones, así que es posible que no haya un límite concreto, depende de la obra, depende del espacio, hay espacios para exponer que se prestan para el comisario a poder ser más creativo, depende mucho de la obra del artista y del límite que también ponga él. Posiblemente los límites en la mayoría de los casos no dependa del curador.
Por supuesto, una instalación artística puede integrarse en el montaje expositivo pero no es una exposición en sí misma si no una obra de arte. La instalación es una técnica que puede englobar varias (pintura, fotografía, escultura) combinadas y estar expuesta de manera individual o colectiva pero no es per se una exposición, se incluye en el montaje expositivo conviviendo con otros tipos de piezas habitualmente.
El montaje mismo puede ser una instalación
En mi opinión, sí, una instalación no es solo el montaje de una exposición, sino que implica un recorrido físico donde el espectador forma parte de la obra de arte, y en ocasiones la modifica. Por ello, existe el montaje, donde el comisario ordena las obras en el espacio atendiendo a un criterio, y existe la instalación, donde la obra modifica la percepción del espacio expositivo, así como la visión del espectador. Creo que el principal objetivo de la instalación es integrar al espectador en la obra de arte, que se sienta parte de ella. Creo que una instalación es más compleja que un montaje ya que se debe tener en cuenta al espectador en todo momento.
No hay montaje sin instalación, con lo que se podría decir que existe una instalación expositiva, con un dialogo determinado entre obras, y no en una serie de piezas concretas.
Si, el montaje debe ordenar y facilitar que pieza- instalación tenga su lugar mas apropiado, la instalación es una creación de un artista.
No, son prácticamente sinónimos

Figura 6. Muestra de algunas de las respuestas a la encuesta: *Definiendo lo curatorial*. Ana Roca, 2016.

Disponible en: < <https://docs.google.com/forms/d/1cogioYwkBQUw2INxdEMZ1ACdUA5jIkun0xByYpHhFD0/prefill#responses> >