

Olu Oguibe

En la segunda mitad del Siglo XX surgió una nueva figura dentro de los rangos del alto corretaje cultural que usurpó, de hecho, la posición preeminente del crítico y del historiador del arte en el discurso del arte contemporáneo. Esta figura fue el curador o director de exposición o comisario. Entre las décadas de los setenta y los noventa, cuando los académicos y los críticos fueron perdiendo su influencia sobre el destino de las carreras de los artistas, especialmente en la metrópolis cultural, el curador fue quien empezó a definir con mayor ímpetu la naturaleza y la dirección del gusto en el arte contemporáneo, a tal grado que, a principios del Siglo XXI, éste se erige como la figura más temida y quizá la más detestada del arte contemporáneo.

Antes del periodo mencionado, el poder del curador básicamente se limitaba al ámbito provincial. Su marco de referencias era limitado, etnocéntrico tanto excéntrico, y estaba supeditado a la autoridad de la acreditación y especialización académicas. El curador de arte contemporáneo era un historiador del arte o con experiencia en arte, historia del arte, o estética, o quien, en el transcurso de su capacitación y carrera se había interesado particularmente en el estudio de un periodo, dedicaba tiempo a la investigación del trabajo producido dentro de un género o con una técnica específica, como la pintura, el dibujo o la gráfica y alguien que frecuentemente se especializaba en una región geográfica. Este conocimiento especializado también condenaba al curador a estar adscrito y depender de una institución, pues su única otra opción de trabajo era la academia. Sin embargo, hacia finales del Siglo XX, la autoridad del curador de arte contemporáneo gradualmente cambia sus fundamentos, substituyendo el nivel académico y la erudición especializada por habilidades empresariales que lo obligan a tener un rango de conocimiento más amplio pero menos profundo de su campo de especialización, aunque aún dentro de los límites geográficos, así como a estar bien familiarizado con las modas y las idiosincrasias del funcionamiento de la cultura global. Hoy, el curador de arte contemporáneo es egresado de alguna carrera en las ciencias sociales, puede hablar más que de la vida e idiosincrasias de un solo artista muerto, disfruta de la compañía de un círculo amplio de individuos que trabajan en campos ajenos a las artes visuales y no le molesta ser uno

de los protagonistas más visibles y en boga de su generación. El curador de arte contemporáneo es parte integral del círculo de moda de Hugo Boss.

La profesión de la curaduría en el arte contemporáneo se ha diversificado y extendido más allá del trabajo institucional estricto y cuestionablemente restrictivo que la caracterizó en décadas anteriores, y han surgido nuevos espacios y áreas de práctica, incluyendo, por ejemplo y en especial, los que hoy están ocupadas por el curador independiente o nómada que tiene una relación más o menos holgada con la galería, el museo o la colección, pero que puede ofrecerle servicios curatoriales o de consultoría a dichas instituciones, así como realizar sus proyectos fuera de la esfera institucional. Esto significa que ahora el curador puede existir y trabajar sin la aburrida reputación y el estigma de la institución, aun cuando dependa de las instituciones para desarrollar sus propuestas.

Hoy también es posible distinguir distintos tipos de curadores, cada uno con su propia actitud hacia el negocio de la curaduría y diversas estrategias ante el arte contemporáneo. Cada uno tiene sus propias implicaciones para el destino y la dirección del arte y la práctica artística, así como para las estructuras y manifestaciones de la cultura contemporánea más amplias. En seguida me referiré a algunos de ellos.

Dentro de esta tipología, el primero y el más tradicional es el curador burócrata, que es parecido a la descripción del curador institucional tradicional que ya describí. Como autoridad y funcionario institucional el curador burocrático tiene, cuando mucho, dos lealtades principales. La primera es para con la institución que lo emplea y la segunda es para con el arte, que define su área de competencia y devoción. Algunos también argumentarían que existe una tercera lealtad, que sería para con el público. Pero esto es cuestionable puesto que los intereses de la institución están por encima de y ponen en segundo término a este objetivo, dado que el público es considerado como patrono o cliente, y por lo tanto, se tiene la responsabilidad de definirlos bajo parámetros corporativos apropiados. Cualquier lealtad para con el público en términos de curaduría, por ende, está sujeta a la definición institucional de su audiencia. En esencia, las principales obligaciones del curador burócrata están claramente definidas por necesidades institucionales tales como satisfacer los intereses del museo, la galería o la colección; encontrar las mejores obras, las más prometedoras o, más frecuentemente, las más populares para el acervo de la institución; montar las muestras más exitosas o más taquilleras para la institución; y aunado a esto, especialmente hoy, atraer a los mayores públicos al museo, galerías o colección y tenerlos por citar a un funcionario del Brooklyn Museum en Nueva York “formados en fila alrededor de la manzana esperando entrar”. En un segundo término muy distante esta la lealtad personal de curador hacia la obra de arte, misma que puede tomar la forma de producción casi clandestina de ésta, en la que el curador burócrata lucha contra las estructuras institucionales para asegurarse que las obras que a él o ella le interesen reciban atención y recursos. En este sentido, entre más poder detente el curador burócrata dentro de la institución, mayor será el interés por aquellas obras y artistas que él o ella defienda y su compromiso con ellos. Y, entre más poderosa sea la institución, naturalmente, mayores serán las posibilidades de que dicha obras y dichos artistas tengan mayor visibilidad y mayores posibilidades de legitimación e incluso de canonización. Además, el hecho de que existan muy pocos curadores en puestos de tanta

influencia, significa que el círculo de artistas con acceso a su promoción es limitado. Esto explica que, en gran medida, los círculos tradicionales del juego de la canonización en el arte contemporáneo.

También podemos identificar al curador *connoisseur*, que es un tipo de curador muy parecido al anterior, aunque con frecuencia sin el nexo institucional. Este curador es un distinguido coleccionista experto y excéntrico cuya atracción hacia una forma particular de trabajo o grupo de artistas es tan irracional como ferozmente leal, y puede o no trabajar en una institución o por intereses ajenos a los que promueve. El curador *connoisseur* reúne un cuerpo de trabajo de acuerdo a sus propios parámetros y frecuentemente se da a la infatigable labor de darle visibilidad y publicidad a toda costa. En este caso, las lealtades del curador también están bastante definidas y se encuentran casi por completo con el trabajo y con el yo del curador, pues la vigorosa defensa que éste hace de la obra de los artistas inextricablemente tiene que ver con su propia necesidad de proyectar su sentido del gusto y sus evidentes conocimientos. A veces esta necesidad de sentirse especial hace que el curador se acerque a artistas y a obras de arte que no son del todo populares, exitosas o ampliamente reconocidas, pero que, sin embargo, sí son distintas y peculiares, lo que las hace únicas. En este caso, el curador conocedor es como el explorador y descubridor, un pionero cuyos hallazgos deben redefinir el gusto contemporáneo.

Quizá no haya mejor forma de ejemplificar la figura del curador *connoisseur* que con el curador francés André Magnin, una persona que ha estado intrincadamente ligado al arte contemporáneo africano durante la última década y media y quien, junto con sus poderosos y ricos patronos, ha sido responsable de hacer que un pequeño grupo de artistas tenga una enorme, aunque a veces problemática o cuestionable visibilidad y que se hayan vuelto muy conocidos en el mundo del arte contemporáneo actual, siendo el más prominente de ellos Seydou Keita, el fotógrafo recientemente fallecido. Como curador *connoisseur*, el campo de interés peculiar se deriva de una peculiar y vieja idea europea del ideal del nativo creativo, el salvaje noble aún incorrupto o sin contaminar por el contacto con la civilización, o sea, por Europa o las formas del hombre blanco. Es mejor cuando este buen salvaje artista carece de educación o es analfabeta, si desconoce los códigos de la sociedad moderna urbana, si no está familiarizado con las formas, estrategias y discursos artísticos contemporáneos y, lo más importante, si no está dispuesto a hablar o viajar. Como otros antes que él, Magnin considera que África es el lugar más apropiado para encontrar a esta clase de artista. Sin embargo, la verdad, naturalmente, es que buen artista salvaje ajeno al mundo moderno y completamente protegido y aislado de la contaminación de la modernidad es una ficción. Y, como este artista no existe, lo tienen que inventar, cosa que sucede a través de la compleja maquinaria de exposición y teorías que están al alcance del curador. Durante el tiempo que André Magnin, el curador *connoisseur* ha promovido la idea de “descubrir” y dar a conocer a los “buenos salvajes” artistas de África, él, el explorador pionero, no ha escatimado esfuerzos o recursos en la construcción de un discurso sobre estos artistas y su obra. Y lo ha hecho por medio de la incansable orquestación de exposiciones de su colección, con frecuencia en espacios de prestigio. Casi siempre ofrece pagar él mismo por el costo de estas exposiciones, atrae a la crítica al trabajo de estos artistas y ha sido perseverante en la generación de literatura y documentación sobre los artistas y su obra.

En esto también ha sido muy exitoso y hoy hay que darle crédito de que se conoce más ampliamente el trabajo de estos creadores que, antes de su intervención, quizá sólo eran reconocidos y visibles dentro de sus sociedades o en los ámbitos culturales en los que trabajaban, pero no tenían la oportunidad, facilidad o incluso la ambición de obtener el reconocimiento y visibilidad social que él les ha conseguido. A Magnin le debemos por lo menos seis monografías y libros sobre estos artistas.

Como mencioné antes, la meta del curador *connoisseur* es situarse aparte del resto de los curadores. Pero también pretende ampliar y redefinir la dirección del gusto. En este sentido, el curador *connoisseur* entiende que a él o a ella le corresponde generar conocimiento sobre la obra y los artistas de su preferencia y logra que el público entienda que estos constituyen lo más refinado y representativo, o que por lo menos marcan las pautas finales e inamovibles de la cultura. La vocación del curador, por lo tanto, es hacer brillar las piedras preciosas que descubrió y asegurarse de que sean apreciadas, consumidas y consideradas como la pauta cultural de su momento, pero no sin antes pasarlas por el prisma del gusto de su descubridor. Aunque en la lucha del curador *connoisseur* subyace una motivación egoísta, y aunque este afán en ocasiones pueda ser problemático y cuestionable por su lectura oblicua del mundo, tal y como es el caso de los planteamientos de Magnin sobre lo que él considera válido del arte africano contemporáneo, su defensa no deja de ser apasionada y frecuentemente obtiene un buen nivel de éxito que incluso puede ser bastante benéfico para los artistas favorecidos y para sus obras. En el caso específico del curador Magnin, los artistas que han gozado de su preferencia también han obtenido beneficios, pues sus fortunas han cambiado repentinamente en términos de visibilidad internacional, de un nivel sin precedente de apreciación por su obra y debido a un esfuerzo dedicado por inscribir su práctica en la historia del arte, todo o mucho de lo cual puede no haber sucedido sin esta labor.

Naturalmente, a veces uno cuestiona profundamente la inanidad ideológica detrás de posturas como la del Sr. Magnin, así como los peligros que derivan de dicha inanidad, porque cuando una labor curatorial poderosa y obviamente bastante efectiva, es cómplice de la diseminación de ideas erróneas sobre sociedades y culturas, crece el riesgo de contaminar aún más los conceptos que tenemos de dichas sociedades y culturas. Porque el curador *connoisseur* como se avoca a interceder por el artista y las obras de su interés, quizá también por sus culturas y sociedades ante un público o sociedad poco familiarizada con aquellas, y como se dedica a reformar los contornos del gusto para que comprendan sus descubrimientos, con el tiempo, y la falta de puntos de vista divergentes, el público empieza a aceptar su autoridad. Entonces, como hay quién lo cuestione, el curador se convierte en un árbitro de mayor poder sobre el gusto. Asimismo, la habilidad del curador *connoisseur* para dirigir los reflectores sobre las obras y artistas de su interés, a veces puede impactar la producción artística. Cuando su definición de lo que es una forma válida va teniendo más aceptación, reconocimiento y, en algunas ocasiones, éxito financiero, esto

hace que la producción artística empiece a inclinarse en dirección a esas formas, lo promueve un estilo completamente nuevo basado en estas definiciones de viabilidad y validez. La influencia del curador sobre la cultura se convierte en una influencia cuestionable.

Si bien el curador *connoisseur* puede estar motivado por un sentido del destino egoísta, hay un tercer tipo de curador animado quizá por deseos menos generosos: el curador corredor. Al igual que el curador *connoisseur*, el curador corredor emplea su conocimiento, autoridad y acceso al arte y a los artistas a los que de otra forma no podrían tener acceso inmediato los patronos o el público, para situarse en el rol de intermediario de la cultura. El curador corredor de cultura a veces no tiene puesto institucional de planta y, como el *connoisseur*, disfruta su movilidad entre los espacios del patrocinio, los públicos y la legitimación, y los espacios íntimos de la producción artística. Él o ella tiene un ojo agudo para detectar obras de arte viables, un instinto para encontrar artistas dispuestos, un pulso natural para captar la dirección del gusto o la necesidad popular, y una ágil mente empresarial capaz de hacer que estas obras sean reconocidas en las corrientes de la demanda y el reconocimiento. Por lo tanto, el curador corredor de cultura tiene el instinto del galerista, la movilidad y flexibilidad del empresario y la desvergüenza del publicista corporativo. Y, como entiende bien las idiosincrasias del gusto y las frivolidades del mundo de los patronos, esto le ayuda no sólo a percibir las, sino también a manipularlas a su conveniencia. Para el corredor de cultura, y a diferencia del curador burócrata o el *connoisseur*, hay una escasa o nula relación con el trabajo o el artista más allá del transitorio interés del vendedor que puede impactar a un pequeño nicho del gusto o casi cambiar las inclinaciones culturales de toda una época sin ningún otro motivo que una posible visibilidad. Para alcanzar el éxito, la presencia del curador corredor de cultura debe sentirse en los espacios y en los puestos indicados, ya sean los consejos de adquisición institucionales o los corazones y mentes de la maquinaria crítica. Él o ella también debe conseguir un cierto nivel de credibilidad entre los artistas o fomentar una relación de dependencia, cosa fácil de lograr dada su trayectoria previa de éxitos en la gestión, aun cuando su credibilidad no sea total. De hecho, el curador corredor de cultura es el cerebro detrás de la maquinaria de la visibilidad y, cuando puede, utiliza esta maquinaria en un juego discrecional para legitimar o desacreditar a los artistas y a sus obras. Como navegante hábil del medio cultural, el curador corredor cultural es una figura poderosa especialmente ante los artistas que ven lo que ven como la puerta inevitable hacia la visibilidad, como la figura de Cristo que puede afirmar: *porque yo soy el camino, la verdad y la vida, y ningún artista puede llegar al museo, bienal o trienal, excepto por mi conducto*. Por esta razón, el curador corredor de cultura ha sido descrito como el alto sacerdote del arte contemporáneo y se le ha elevado al rango de mito: es la figura que posee una varita mágica cuyo reconocimiento asegura el éxito de los artistas talentosos que entienden la jugada. El rol de muchos curadores internacionales actuales se ha caracterizado por contar con enormes redes de contactos, instalaciones, lealtades y una actitud de que con muy espléndidos. Y todo esto es cuidadosamente cultivado, administrado y manipulado, casi como se tratase de un monopolio a través del cual a ciertos artistas acceden a cierta visibilidad, en tanto que otros quedan fuera de la jugada.

El surgimiento del curador corredor de cultura debe situarse dentro de un contexto particular de las estructuras económicas del mercado de la cultura contemporánea, en el que exhibir es parte de una elaborada maquinaria de promoción discrecional y apreciación de mercancías, y en la que los espacios y canales de exposición han sido replanteados mientras otros han sido inventados, no sólo para que el público tenga acceso al arte, sino como plataformas de legitimación en un proceso elaborado y mitificador en manos de la crítica y la validación comercial. El hecho de que en el museo de arte contemporáneo haya pasado de ser una entidad cultural patrocinada, a su actual rostro como una corporación con directores inversionistas o accionistas, o, en efecto, como una institución que debe procurar la autosuficiencia a través de patrocinios y mayores audiencias por medio de exposiciones taquilleras y eventos con artistas/estrellas, también ha significado que el espacio museístico se haya convertido en un espacio comercial que debe redefinir sus lealtades y convertirse en cómplice de la invención de carreras artísticas y exposiciones viables. Además, aunque las bienales y trienales contemporáneas y otras ferias por el estilo empezaron con el propósito de ser espacios experimentales para obra y artistas que no necesariamente eran viables comercialmente, estos espacios y canales han sido cooptados, convirtiéndose en espacios codiciados y a los curadores, especialmente a los que los controlan, en personajes importantes del corretaje cultural. Dado que la presencia en una bienal, “site”, trienal u otras ferias internacionales puede ser cuidadosamente orquestada, manipulada y traducida en una viabilidad comercial significativa por los dealers, patronos o artistas individuales sagaces, los curadores asociados a estos espacios han pasado a ser considerados, y hasta cierto punto con razón, como las personas que tienen la llave que puede transformar el destino de una carrera obscura y sin éxito, a una gran visibilidad y fortuna. Desgraciadamente, este mito del curador todopoderoso es el que hace que tantos jóvenes hoy en día se acerquen a los programas curatoriales.

Sería un error no incluir otro tipo de curador, que es el curador facilitador. Naturalmente, en todos los tipos definidos hasta el momento, el curador es un facilitador que permite la visibilidad y el reconocimiento en todos los sentidos. Sin embargo, el curador se acerca más a su vocación, en su rol como facilitador benigno: aquel que permite que sucedan las cosas; el que trabaja con los artistas como un colaborador cuya aportación permite la realización y el desarrollo del proceso creativo; el gestor cuyas acciones no son motivadas por maquinaciones mercantiles o egoístas sino por un genuino compromiso con el trabajo y con el artista detrás del trabajo. Como lo he expresado en otras ocasiones, los orígenes de la vocación curatorial no están en los espacios glamourosos del mercantilismo cultural con los que asociamos hoy en día la curaduría, sino en una vocación más modesta, la del cura religioso o monástico cuya responsabilidad es cuidar los objetos icónicos, las imágenes y los registros.<sup>11</sup> También he argumentado que la vocación del *cura* viene de una profesión aún más modesta y solícita, la del cuidador o enfermero cuya dedicación es motivada por el cuidado y el amor por los objetos bajo su custodia. En otras palabras,

---

<sup>11</sup> Olu Ogibe, “The Curator’s Calling” in Carin Kuoni, ed., *Words of Wisdom: A Curator’s Vade Mecum on Contemporary Art* (Nueva York: Independent Curators International, 2001) pp. 131 – 133.

el papel ideal del curador es también el de promotor, como en todos los otros papeles, pero un promotor cuya principal motivación es la emoción y la satisfacción de ser parte del proceso mágico de la transformación de una obra de arte desde su etapa como idea hasta su inserción en el espacio público. En este caso, el curador no se percibe a sí mismo(a) como el experto, el poderoso árbitro del gusto y finalmente quien determina los parámetros de calidad o, para parafrasear a Marcia Tucker, la fundadora del New York Museum “el que siempre tiene la razón”<sup>12</sup>. Aunque, naturalmente es un experto con amplio conocimiento de su campo de interés, tiene derecho a sostener planteamientos y opiniones contundentes y podría influenciar la dirección del gusto, aun cuando esta no sea su principal razón de ser. En lugar de esto el curador es alguien curioso, inquisitivo, dedicado, alguien que se emociona y que tiene ganas de trabajar con los artistas para establecer los vínculos necesarios entre ellos y el público. Esta modesta, aunque importante responsabilidad puede definirse como *el peso del curador*.

Si aceptamos que este último es el papel ideal del curador, resulta desconcertante que, hoy en día, la imagen generalizada del curador sea la del corredor de cultura poderoso, alfa y omega: la meta a la que aspiran los jóvenes que quieren incursionar en una carrera de curaduría. Uno también se preguntaría por qué el curador se ha alejado de la responsabilidad o el peso que acabo de describir, que es el de cuidar, colaborar, ayudar y aprender. En lugar de esto, se ha convertido en un peso de distinta índole, convirtiéndose en la figura que obstruye el camino, para parafrasear a Hans Ulrich Obrist<sup>13</sup>, que es un obstáculo, con lo que esto implica para los artistas, para el arte y para la cultura en general, así como para la vocación curatorial. Desgraciadamente, este tema en particular todavía está por recibir la atención que merece en el discurso del arte contemporáneo.

En mi opinión, algunos de los extremos y aberraciones que vemos en la práctica curatorial actual, ya sea en el cínico rechazo a la profundidad y el sentido de responsabilidad o el escepticismo resultante que ahora afecta a la profesión, se deben en gran medida a que los artistas han aceptado claudicar a su independencia y dejarla en manos de otros y ceder su sentido de propósito al mundo del arte y a la maquinaria de los juegos de la cultura. La actual relación desigual entre el curador y el artista, así como la creciente propensión del arte contemporáneo hacia la trivialidad, sin duda se deben en parte a que los artistas han aceptado embarcarse en carreras altamente individualistas que persiguen el éxito y la fama, así como a arrastrarse a los pies de cualquiera que consideran que puede ayudarlos a lograr estas metas profesionales. En su desesperación por obtener el éxito individual, los artistas han llegado a considerar al curador corredor de cultura como la parte más fuerte en la estructura de poder de la maquinaria cultural. Piensan que para obtener visibilidad, legitimidad y patrocinios viables, a toda costa deben procurar sus favores.

---

<sup>12</sup> Ver Marcia Tucker, “Become A Great Curator in Six Simple Steps!” en Kuoni, ed., pp. 170 – 172.

<sup>13</sup> Ver el texto de Hans Ulrich Obrist en este volumen.

Naturalmente uno no ignora el hecho de que, como profesionales, los artistas necesitan un cierto nivel de éxito para realizarse y para seguir produciendo; que necesiten visibilidad y viabilidad financiera, no a costa de su visión, pero sí como requisito para sobrevivir y cumplir con las diversas demandas prácticas de su profesión desde el mantenerse a sí mismo y a sus familias, hasta pagar la renta de un estudio, comprar materiales y conseguir los servicios especializados o no especializados que requieren. Sin embargo, perseguir el éxito profesional tan afanosamente también ha llevado a los artistas a empeñar la fuerza de su posición en la cultura como productores; sin ellos no existe el arte, no hay práctica curatorial, no hay espacios para mostrar el arte y, por lo mismo, deberían ocupar un lugar preponderante en la estructura de poder del juego cultural. No obstante, lo que ha surgido, es una relación de dependencia más que de interdependencia, en la que los artistas acaban con poco poder de negociación y, entre menos visible es su fuerza, más poder adquiere el curador corredor cultural para determinar no sólo el destino de los artistas, sino también el destino del arte y la dirección del gusto.

Además la evidente pérdida de autoestima que esto ha ocasionado a los artistas, también nos pone riesgo de producir una cultura desviada, carente de una visión contestataria, positiva y radical, porque cuando los artistas son débiles, dependientes y reprimidos, ya sea bajo el yugo del Estado o de los corredores de la cultura, la cultura, que pierde sus aspiraciones, es la siguiente en línea. No hay duda de que actualmente estamos viviendo un retroceso cultural. Parece que, en términos de la práctica artística y del lugar del artista en la estructura de poder de la cultura, la mayoría de las lecciones de la década de los treinta, así como los ejemplos y logros de los sesenta y setenta se perdieron. Las fronteras de la independencia de los artistas que cruzaron los modernistas radicales como los dadaístas y, posteriormente, grupos como COBRA y el asalto a los espacios y la iniciativa de los conceptualistas en los sesenta y setenta, por ejemplo, rara vez están presentes en la mayor parte de los centros de la práctica del arte contemporáneo actual. Esto ha significado un gran costo tanto para los artistas como para el arte. Un gran logro de los modernistas radicales durante principios y mediados del siglo XX, fue salvar al arte del asfixiante yugo de la maquinaria actual, justo cuando los cubistas empezaron a perder su alma y su independencia al culto por las celebridades y a la tiranía de los marchantes. Los artistas de la vanguardia retomaron el asunto en sus manos, desafiaron las convenciones del gusto que los marchantes y los patronos habían impuesto en los años veinte y redefinieron el arte lejos de la cultura del comercio. Al abrir espacios, organizar proyectos independientes y en colaboración, al formar cooperativas y presentar sus propios eventos, intervenciones y muestras dejando a un lado a los marchantes y a la burocracia de los museos, haciéndolos redundantes y obligándolos a redefinirse y reinventarse, no hay duda de que los artistas salvaron al arte moderno del compromiso con la institucionalización y la mercantilización que los había acorralado.

En las décadas de los cincuenta y sesenta, los académicos y críticos reemplazaron a los *dealers* y empezaron a determinar la dirección y la validez de la práctica artística, especialmente en Estados Unidos. Pasó justo lo que hemos empezando a ver en la relación entre el arte y la práctica curatorial hoy en día. Y no es casualidad que los experimentos de la década de los cincuenta que definieron la práctica curatorial



temprana en el arte contemporáneo, empezaron en Europa y no en Estados Unidos. Sin embargo, a finales de los sesenta y setenta los artistas jóvenes, decididos a jugar un papel preponderante en la definición de su forma y las estrategias de manifestación, asumieron la iniciativa de los críticos y los académicos y se erigieron a sí mismos como el centro de la producción cultural. Esta reafirmación de su visión e independencia a su vez permitió que la práctica curatorial encontrase un nuevo punto de interacción con el arte contemporáneo. El surgimiento del curador independiente e incluso de los espacios independientes le deben mucho a las tácticas atrevidas y dramáticas de los artistas que abandonaban el ambiente tradicional del museo para irse a sitios abiertos para crear sus propios espacios. Los curadores jóvenes en ese momento, como Harald Szeeman, Alana Heiss, Marcia Tucker o Adelina von Fustenberg, pudieron imaginar e incursionar en los valientes experimentos curatoriales que realizaron, porque los artistas ya habían marcado las pautas que impugnaban las ideas convencionales de las acciones y muestras artísticas. Poco de lo que sucedía en el contexto de las exposiciones podía competir con los eventos dramáticos que artistas como Alan Kaprow, Yayoi Kusama, David Hammons y varios otros artistas iniciaron en Estados Unidos, o con el Arte Povera un poco antes en Italia, o con Rasheed Araeen, David Medalla, Yoko Ono y otros en Inglaterra, tan ajenos a la solemne burocracia del arte convencional y los confines del museo. Más que dependencia y ansiedad, la independencia y la iniciativa de esos artistas proporcionaron a la práctica curatorial modelos a los cuales aspirar o sobre los cuales construir una relación de crecimiento y compromiso mutuo con el arte y los artistas. Muchos curadores innovadores llegaron a sus ideas porque se movían en los círculos de los artistas radicales y esto los inspiró o les planteó el reto de desarrollar planteamientos no convencionales y los obligó a ser igual de creativos.

En la década de los ochenta, esta sensación de independencia e iniciativa desapareció casi por completo, excepto por pequeñas bolsas de resistencia o nuevas erupciones que surgieron en localidades aisladas en Inglaterra, Holanda y en algunos otros lugares. Hans Ulrich Obrist ha mencionado ejemplos en Inglaterra a principios de los noventa, en los que los artistas tomaron la iniciativa en vez de esperar a ser favorecidos por los curadores y esto, a su vez, incitó a los curadores a confrontar sus propias redundancias y prejuicios respecto de la preeminencia jerárquica, para reconocer que los nuevos caminos que los artistas estaban marcando eran direcciones viables que la curaduría podía emular.<sup>14</sup> La descripción de Obrist de estos experimentos muestra, con razón, el hecho de que cuando el curador enfrenta ejemplos tan reveladores, recuerda que su papel debe ser el de facilitador, más que el de capataz, y puede decidir quitarle algo de peso a los artistas al conseguirles más recursos, procurarles un mejor ambiente o resolverles problemas con el fin de que los artistas puedan aprovechar esta labor para realizar su obra. Más que una relación de dependencia y, por consiguiente, una cultura de la queja, lo que emerge es una relación simbiótica de mutuo respeto y comprensión en la que el artista ve al curador como un catalizador útil, más que como un obstáculo; un

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

colaborador más que un interlocutor estorboso; un socio en el negocio de crear, más que un empresario usurpador que obstruye el camino. Al hacer notar que los artistas también pueden asumir su propia promoción, por citar al artista Rasheed Araeen<sup>15</sup>, los creadores renuevan su propio papel así como el de los curadores dentro de las estructuras del juego cultural. Al ser autogestivo y participar en un proceso orgánico de producción y actualización; al entablar nuevas alianzas con el público y los patronos (en ese orden); al sacarle la vuelta al curador y a los espacios tradicionales de exhibición ante los que, de otra manera, estaría hipotecando su independencia y práctica, el artista replantea el rol del curador como un elemento auxiliar, mas no indispensable, en este proceso.

Como mencioné anteriormente, sería erróneo caer en un romanticismo extremo o ignorar las realidades logísticas de la maquinaria de la visibilidad, especialmente en un mercado del arte cada vez más globalizado, en el que los campos de diseminación geográfica y social cuentan más que nunca. No ignoro el hecho de que, por falta de recursos, pocos artistas en los individual pueden realizar obra en las escalas que quieren, ni pueden promover su obra en los confines de la economía cultural global, con los alcances que la invitación a un proyecto o intervención curatorial en bienales o trienales permite. Sin embargo, estas realidades deben impulsarnos a definir el lugar y el rol del curador como cuidador, colaborador y facilitador, permitiendo que sea un catalizador para el arte contemporáneo. Si creamos estas condiciones, esto hará que el curador se comprometa con el proceso creativo, que tenga clara su misión y su lugar y que deje de ser considerado como un peso que hay que tolerar y se convierta en alguien que contribuye al proceso en forma positiva.

A fin de cuentas, queda en manos de los artistas el eliminar el peso de la curaduría que hoy aflige al arte contemporáneo en general. No dudo que, cuando los artistas confronten los excesos curatoriales prevalecientes, pero, lo que es aún más importante, reafirmen su independencia y su capacidad de iniciativa, tanto la práctica curatorial contemporánea, como el arte contemporáneo en general, disfrutarán una nueva fuerza y un nuevo vigor.

---

<sup>15</sup> Aquí la referencia es a la edición de los primeros textos de Araeen, *Making Myself Visible* (Londres: Kala Press, 1984).