La colección Abrevian es una propuesta que busca tender un puente comunicativo entre artistas, críticos, investigadores y público de las artes.

A través de la síntesis de investigaciones de largo alcance, convocamos a los artistas de distintas áreas de la expresión y a ejecutantes creativos al intercambio de herramientas teóricas que brinden elementos para la polémica. Proponemos definir juntos espacios para el debate porque es ahí donde la investigación, la teoría y la creación se reformulan y aprehenden: es un lugar que aún no ha marcado sus coordenadas.

Gracias al mecenazgo de Estampa Artes Gráficas y al Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas inicia el trazo de caminos a la crítica constructiva y a la interlocución entre miembros de una comunidad que por décadas ha permanecido fragmentada.

abrev.

ISBN 970970358-7
9 789709 703580

CONACULTA · INBA · CENART
la CULTURA en tus manos

CENIDIAP

estampa artes gráficas

El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones

FRANCISCO REYES PALMA

abrev.ian

ENSAYOS

El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones

FRANCISCO REYES PALMA

abrev.ian
ENSAYOS

Imagen de cubierta
Demián Flores Cortés

Diseño de cubierta
Yolanda Pérez Sandoval

Abrevian

Primera edición, 2005

Coedición:
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de las Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de Artes Plásticas (Cenidiap)
Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V.

© Francisco Reyes Palma

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C.P. 11560, México, D.F.

ISBN 970-9703-58-7

Impreso y hecho en México

EL CURADOR

EL CURADOR. FIGURA DE FUSIONES, SILENCIOS Y SATURACIONES

Si planteamos las disyuntivas que enfrenta la curaduría mexicana actual, el primer corte suele establecerse entre aquellos curadores asociados con los añejos valores de la nación y quienes son atraídos por el aparente internacionalismo de la globalidad, dicotomía cuyo carácter tan binario como elemental puede obtener algo de densidad si recurrimos a un objeto contrastante que, pese a desempeñar el papel de intruso, aporte perspectiva. Por eso haré intervenir en esta historia a un icono de la museografía mexicana: Fernando Gamboa, como una forma de abordar la figura del curador desde su predecesor, el museógrafo.[1]

Quizá un personaje como Gamboa resulté ajeno en otras latitudes, lo cierto es que instituyó un modelo museográfico de exportación, en tanto disciplina afirmativa de lo nacional, centrada en la compactación del tiempo y el espacio cultural. Lo particular del caso estaría en el uso irrestricto de los recursos patrimoniales de un país, con fines afirmativos de la imagen política, y la negociación diplomática.

Gamboa puede ser definido como un agente oficial de la cultura mexicana en la Europa de posguerra,[2] un momento clave de redefinición de posturas estéticas y de reacomodos hegemónicos entre las vanguardias. Quizá la muestra más recordada entre las muchas organizadas por este promotor sea *Arte mexicano del periodo precolombino a nuestros días*, pensada y realizada en 1952 para el Museo Nacional de Arte Moderno de París, aunque se presentará luego en Estocolmo y en Londres.[3]

---

[1] Las primeras experiencias de Gamboa corresponden a la década del treinta, cuando fue comisionado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México para llevar a la España republicana una muestra de grabado político mexicano, con motivo del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, Valencia, 1937. A partir de entonces asumió la museografía como actividad central, salvo una breve interrupción diplomática para implementar la política de asilo mexicana en la Europa del fascismo y la guerra.

[2] Fernando Gamboa, "La museografía", discurso de recepción del premio Elías Sourasky, por su labor cultural, 1980. Recuérdese que Gamboa provino del entorno cultural de la posrevolución mexicana: pintor militante del realismo social, misionero cultural y muralista. También hay que anotar como antecedente sus estudios de arquitectura.

[3] De manera simultánea, Gamboa actuaba como comisario del Pabellón de México en la XXV Bienal de Venecia, donde jugaba la carta de los grandes nombres de la pintura mural, de hecho los "cuatro grandes". En la siguiente emisión apostará por los grabadores; es decir, el otro puntal del arte posrevolucionario. La obtención de un premio para David Alfaro Siqueiros en 1950 alentó las expectativas del arte mexicano en Europa.

Esta magna exhibición, como tantas otras efectuadas por él, recuperaba el imaginario de fusiones cristalizado desde 1938 en la propuesta de Nelson Rockefeller para llevar a cabo, en el Petit Palais parisino, una muestra del arte de sus vecinos del sur de la frontera. Dicha propuesta consolidaba la idea de un continuo cultural, simiente de la exposición-acontecimiento. Aunque la presentación fue abortada por el advenimiento de la guerra en Europa, el magnate trasladó su iniciativa al Museo de Arte Moderno de Nueva York, si bien con un propósito sumado al más común de museificar la nación desde la perspectiva de la cultura: el reencuentro de México con su contraparte estadounidense tras el conflicto suscitado por la expropiación de las instalaciones petroleras. En 1940, *Veinte siglos de arte mexicano* emblematizaba el pacto de alianza de ambos países ante la conflagración mundial.[4]

La peculiaridad de esta operación residía en que las tradiciones de una nación, México, eran usufructuadas en forma tangencial por otra, los Estados Unidos; a su vez, ambas establecían un momento fundacional sustraído a las naciones originarias. En resumen, la herencia cultural mexicana, como condensación de lo indio, era promovida en conjunción con los Estados Unidos para esgrimir un linaje de cultura "americana" frente al canon europeo. Dos miradas capaces de sobrellevar su dinámica de agresión y defensa en una causa común de recolonización del otro radical.

En México, dada la ausencia de un gran avance industrial e innovación tecnológica, privó el recurso compensatorio de magnificar una presencia estética apegada a una discursividad socializante, como parte de un proyecto de modernización volcado hacia sí mismo. Mientras tanto, los Estados Unidos, paradigma del capitalismo industrial, asumió como un faceta de su carácter expansivo promover la imagen cultural de México para equilibrar su propia historia de vacíos culturales, sin tradiciones de largo aliento ni contribuciones contemporáneas. Los dos países negociaban la trama de relaciones entre modernidad y cultura, actualización de la añeja disputa entre civilización y barbarie. Así, las implicaciones del progreso quedaban subsumidas en los usos

[4] Tocará a Gamboa cristalizar el proyecto del Petit Palais en 1962.

del pasado, mientras que la noción de originalidad artística ingresaba a la escena mundial del desarrollo.

Cabe matizar que en la vieja práctica museográfica las mezclas de continuidad y unidad, en apariencia más incluyentes, son sistemas de homologación de la diferencia. Es el caso del complejo universo de las culturas indias asimiladas en forma mítica, como una esencia inmovilizada en el tiempo, para legitimar las construcciones imaginarias de los estados nacionales.

Pese al descrédito reciente de los grandes paradigmas explicativos de la totalidad social, las estrategias curatoriales asumen esa complejidad inabordable como escenificación de absolutos, en especial de un caos global. La quincuagésima emisión veneciana curada por Francesco Bonami daría buena cuenta de este fenómeno de domesticación de la diferencia y el desencuentro, y de la tendencia a hacer del curador de exhibiciones-acontecimiento un orquestador, un teórico de totalidades fragmentadas, un sujeto de la mezcla, en paralelo con los "diyéis" del universo sonoro, con su principio de aceleración rítmica, superposición de imágenes visuales y acústicas, especie de curaduría video-clip: todo y nada al mismo tiempo.

Gamboa solía asociar su trabajo a una forma de arte, con una estilística bifurcada: el sello personal y la marca de la nación, donde establece un vínculo territorial. En contraposición, buena parte de los curadores actuales se pronuncian ajenos al dictado nacional y desechan la identificación geopolítica, dispuestos a asimilarse a una imagen de cultura global donde pesa más el deseo de visibilidad de los sujetos individuales que la proyección de un imaginario nacional. Determinados sectores dentro de Europa tienden a borrar el carácter local de la producción, es el caso de Manifesta, que incluso como materia propia de la obra en exposición remarca la negación del artista como representante nacional. Otro fenómeno a tomar en consideración es que tanto el quehacer artístico como el curatorial han tomado como referente principal el encarar procesos abiertos, más que productos definitivos o totalidades, con lo cual el absolutismo de lo nacional resulta mal librado.

Desde la perspectiva del sistema del arte y de sus mecanismos de reconocimiento y valoración, el curador global hace las veces de umbral para el recono-

cimiento y valoración de determinados individuos, prácticas y geografías excluidas. Sin embargo, no estaría seguro de atribuir sólo al curador la existencia de burbujas culturales, esos sustitutos operativos de los ya oxidados mecanismos de exotización y de inclusión del otro. Tales burbujas tienen a su cargo destacar bloques de artistas de determinada región o motivar el auge de artistas aislados; la condición es que pertenezcan a países ajenos al circuito hegemónico. Hay en esto algo de arbitrario, similar al ambiguo esquema instituido por la moda y su ciclo de novedades de temporada, seguidas del olvido, y otro ciclo de innovaciones. Concluyo la argumentación con la hipótesis de que lo global es la postura nacionalista de un capitalismo más agresivo en una fase actualizada de acumulación salvaje de capital.

▪ El curador, una instancia de fusión

Por igual, el museógrafo y el curador han conformado personajes multifuncionales, los cuales asumen el perfil de director de museo o integran algunas de las tareas reservadas al antiguo conservador de colecciones: investigar, clasificar y ampliar los acervos, asegurar su preservación y dar cuenta de autorías y atribuciones. También coinciden en promover exposiciones que muchas veces rebasan la escala acostumbrada y los hermana el ser entidades en constante migración. Un matiz de diferencia estaría en que el metacurador curador es hoy pura movilidad. Asimismo, ambos perfiles comparten la labor del crítico y del historiador del arte, del promotor cultural, y sirven de enlace entre coleccionistas, patrocinadores y agentes del mercado. En esta tarea de reabsorber funciones dispersas, algunos lograron alcanzar dimensiones de institución.

Si el museógrafo se explica desde el ala cultural de los requerimientos diplomáticos y pedagógicos del Estado nacional; el curador moderno, derivado de la matriz del museógrafo, es difícil de entender fuera del proceso de desmaterialización del campo artístico y el sobrepeso de modalidades como los conceptualismos. Además, esta figura de reciente creación es la encargada de asimilar la del teórico versado en cuestiones antropológicas, los análisis socioculturales y, sobre todo, la reflexión filosófica. Asociado, además, al perfil de acade-

mia, el curador mantiene un acercamiento que hoy calificaríamos de transdisciplinario. Encontramos entonces al curador como un ser de excepción, un demiurgo cuyos atributos se concretan a estar dotado de omnisciencia (es decir, al tanto de conjuntos totales); ser omnipresente (permanecer en constante movimiento y en todo lugar), así como actuar con omnipotencia (poseer un control total sobre su materia de creación). Por si fuera poco, también incursiona en la inestabilidad de las tecnologías informáticas, que a su vez disparan una constelación de disyuntivas.

En lo tocante a los públicos, la visión de Fernando Gamboa, definida por una intención de diálogo con conjuntos masivos de población, se apegaba a una pedagogía todavía no desplazada por medios comunicativos asociados con la imagen, como la televisión, que apenas despuntaba. Gamboa hacía de las obras una puesta en escena, con la intención de provocar reacciones predeterminadas en un espectador hipotético. A su vez, incorporaba un diseño de avanzada sustentado en la riqueza cromática del arte popular: juegos de seducción y extrañeza, en parte aprendidos del efectismo de la mirada surrealista aclimatada en México, por encima del rechazo de los estalinistas —y Gamboa lo fue— a la prédica de André Bretón.

Los despliegues más ambiciosos de este museógrafo estaban determinados por su capacidad de disponer sin restricciones de los acervos nacionales para ponerlos en diálogo con un público foráneo, a partir de la enseñanza de las ferias universales, cuyos espacios, de manera premeditada, han carecido de colecciones estables y sólo albergan obra en forma temporal con el objeto de atraer oleadas masivas de turistas.

En todo caso, la variante que se percibe con el auge del curador es la implantación de acontecimientos periódicos, como las bienales por citar un caso, con el propósito definido de servir de disparadores del desarrollo económico, la renovación inmobiliaria o la pugna por los espacios de visibilidad, atados en forma vergonzante a las presencias nacionales.

▪ La estetización de las mediaciones

Hoy la curaduría forma parte de otro descentramiento. A partir de los años setenta, y pese a la negación posmoderna, cierto tipo de curador, el metacurador o curador global, como se le ha calificado, comienza a explotar varias de las mistificaciones del viejo perfil del creador. Existe cierta ambivalencia respecto a si el curador opera como mediador o traductor entre el artista y los públicos o es él mismo un artista cuya obra se sirve de lo creado por muchos otros: fenómeno de estetización de las mediaciones. En términos similares, el museo, el mercado y la crítica tienden a asumir el estatuto de creación por derecho propio. Aun las exposiciones, en tanto unidades significativas, resultan actos creativos.

El museo también reclama su derecho a la forma artística por medio de la megalomanía arquitectónica y participa del proceso de autonomización al vaciar su espacio de colecciones fijas e, incluso, hacer de esta modalidad un principio de franquicia, como lo es el Guggenheim. El mercado, por su parte, se presenta como un mediador más, confundido con lo estético. Una manera de leer hoy en día Documenta o la Bienal de Venecia es como espejamientos diferidos en ambiciosas ferias mercantiles de arte, Basilea la más representativa, donde se concentra parte de los apresurados espectadores de las bienales o de la Documenta. Y no es que instancias como Venecia permanezcan ajenas a importantes transacciones mercantiles.

Con ejemplos como el anterior no pretendo contribuir a satanizar el mercado, como tampoco lo haría con el coleccionismo, sólo marco otra conectividad de los dispositivos metacuratoriales. Globalizar la representación del intercambio cultural hace las veces de símbolo de un pretendido ideal democrático del libre flujo que intenta equipararse con el movimiento de los mercados. Lo artístico contribuye a naturalizar como real la imagen de factibilidad de la metáfora de lo global.

En la escala de los eventos mayores, el curador cumple la función de reforzar la idea de lo global a partir de descomunales encuentros de interculturalidad; eso sí, en un segundo plano, pues el sitio de honor lo ocupa el ciberespacio y su poder de interfase totalizante.

Una de las posturas límite en estos procesos de simbolización había sido alcanzada por el museógrafo, al considerar pieza maestra al país promotor de determinadas muestras-acontecimiento, un exceso respecto a los fenómenos de estetización propiciados por la soberbia política:

México: una obra de arte, fue una más de las exposiciones en que intervino Gamboa y cuyo título formó parte de una costosa campaña publicitaria en las calles de Nueva York, encaminada a promover la firma de un tratado de libre comercio. Corría el año de 1990.

▪ Excesos y encubrimientos

Gamboa fue un maestro del exceso. Puso en peligro extensos conjuntos patrimoniales de primer nivel. No obstante, siempre lo acompañó la aureola de alguien que protegía el patrimonio cultural, incluso a riesgo de su propia integridad física.[5] Este personaje mantuvo en sus manos el control del patrimonio entero de la nación mexicana y, adelantado al ideal posmoderno de nomadismo, lo puso a circular en el ámbito internacional. Incluso trasladó una capilla entera de plata de su ubicación original en el convento de Tepotzotlán para exponerla en Europa. Con él, los bienes culturales se sumaron al espectáculo internacional de las negociaciones en favor de la inversión foránea y el fomento turístico.

Al margen del peligro de pérdida total en los embarques, las obras sufrieron daño severo por el solo hecho de ser manipuladas; es el caso de pinturas consideradas iconos de la cultura nacional. Si Frida Kahlo es una figura doliente, *Las dos Fridas*, en manos de este museógrafo, nos remiten a un descarapelamiento sin fin. Valdría la pena un estudio técnico de ese gran óleo para determinar qué resta de la capa pictórica original luego de tantas giras internacionales. Otro tanto podría comentarse de los tesoros prehispánicos, coloniales y del arte popular, pero ahí estaba la figura silenciosa del restaurador para reparar los destrozos.

[5] Tal fue el caso del rescate de la obra mexicana en exposición durante "El Bogotazo", en Colombia, en 1948, o el golpe militar chileno en 1973.

Excelentes ejemplos de los procesos de sobrecirculación podríamos encontrarlos en exposiciones como *25 siglos de arte mexicano. Obras maestras desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días* (1962), la cual mantuvo diez años de recorrido (París, Zurich, Copenhague, Colonia, Berlín, La Haya, Viena, Moscú, Leningrado —hoy San Petersburgo—, Varsovia, Roma y Los Ángeles) y sus promotores se vanagloriaban de aumentar su escala, pues el tonelaje de obra puesto en circulación formaba parte de los alardes publicitarios en prensa.

Este peregrinar se detuvo en 1964, no por recapitular en el riesgo sino por la urgencia de incorporar ese patrimonio a la nueva red de museos por medio de la cual el presidente Adolfo López Mateos conmemoraba el final de su gestión. El colmo fue *Retrato de México* (1964), muestra en circulación durante dieciséis años. El desinterés característico de la mayor parte de los curadores jóvenes respecto a las herencias nacionales podría quizá tener un costo menor para la masa patrimonial dados los antecedentes de nuestro país.

El discurso museográfico de Gamboa permitía acercamientos sustentados en la legibilidad, de otro modo no cumplía con el papel de educador que él mismo se impuso, junto con su voluntad de forjar valores nacionales entre los públicos más jóvenes y activar el patrimonio cultural, no sólo como principio de conciencia cívica entre sus paisanos, sino como un diálogo con el exterior, fundado en la universalidad de la cultura.

La transparencia era una precondición de los montajes de Gamboa, aun los más atrevidos, mas no por esto quedaba asegurada la comunicación con el receptor. Por lo general, la zona de desencuentro se situaba en el enfoque "mexicano" respecto a la muerte, cuestión carente de puentes con otros códigos culturales. Por supuesto, si la claridad de contenidos puede ser motivo de análisis, dar cuenta de lo no explicitado, lo que la exposición dice y que escapa al mismo autor, resulta más difícil de asir, aunque dejamos este asunto para otra ocasión.

Al reparar en la postura de los curadores frente al principio de comunicabilidad, es patente que la mayoría lo pasa por alto. Más bien su actividad termina por ser una producción de silencio, nacida del exceso de obra característica de las metaexhibiciones, una ausencia por saturación. A la pérdida de escala, requerida por la exposición-acontecimiento, se suma el hermetismo

propio de un sector fundamental del arte actual, pero los públicos están ahí para que se les transfiera la responsabilidad de desentrañar sus claves. Bajo argucias de lenguaje como "la dictadura del espectador", esgrimida por la referida bienal veneciana, el verdadero evento ocurre en los medios informativos y se valida por reiteración, sólo como gesto, difícilmente como sentido.

Es el caso de las estaciones utópicas o la pretensión de representar, más que obras, estados de ánimo social, de nuevo el ejemplo de la mencionada Bienal de Venecia, en cuyo descargo habría que considerar la presencia de ciertas "islas" de inteligibilidad y coherencia política, como *Representaciones árabes contemporáneas*, comandada por Catherine David, quien fuera además curadora de la décima Documenta.

El *star system* establecido por los curadores, puede ser sofisticado en lo intelectual, inclusive glamoroso, pero nunca inocente. Cuestión que nos traslada a otro punto: de alguna manera las ideas relativas al potencial liberador del arte se han transferido en forma mecánica a la exposición, en su carácter de mediación estetizada; de ahí la insistencia en considerar al curador como una especie de visionario social y modelador de sensibilidades y públicos. Quizá sería más saludable dejar de lado tales mistificaciones y centrarnos en los aspectos de poder de museógrafos y curadores.

Por casi medio siglo, Fernando Gamboa mantuvo el mayor control sobre las exposiciones mexicanas y dispuso del manejo discrecional de la totalidad del patrimonio artístico dentro y fuera del país. Dudo que a ningún curador actual se le haya dotado de un poder similar. Resulta patente que los aspectos de poder implícitos en las figuras de la acción cultural tienen una larga trayectoria histórica y, de manera inevitable, su revisión habrá de conducirnos al problema ético en la curaduría, cuestión nodal que sólo enuncio para recapitular en un vuelco fundamental: cierto tipo de museo se ha erigido sobre la base de la ausencia de colecciones estables, con su espacio transformado en sitio de cruce, al grado que podríamos incluirlo entre los prototipos del "no lugar". Bajo la misma dinámica, el curador, como entidad simbólica, se ha transformado en emplazamiento de tránsito, en un sitio de reabsorción de funciones disciplinarias, lo cual nos lleva a concluir que corre el riesgo de convertirse en el nuevo "no lugar" del arte.

El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones, de Francisco Reyes Palma,
fue presentado en el coloquio/taller Curaduría, mercado de arte y política en América Latina (Berlín, diciembre 2004),
organizado por el Instituto Iberoamericano de Berlín y el Cenidiap/INBA bajo la coordinación de Graciela Schmilchuck.
Se terminó de imprimir en agosto de 2005 en los talleres de Estampa Artes Gráficas,
Privada de Doctor Márquez 53, Col. Doctores, México D. F.,
tel. 5530 5289 y 5530 5526, e-mail: estrampa@prodigy.net.mx
Concepto de la serie: Eréndira Meléndez Torres y Marco Vinicio Barrera Castillo
Coordinación: Eréndira Meléndez Torres
Edición: Carlos Martínez Gordillo
Diseño: Yolanda Pérez Sandoval