

¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur**

Claire Bishop

1.

Los años entre 1968 y 1972 fueron testigos del ascenso de un nuevo tipo de autoría: el curador independiente. El que esta figura ascienda simultáneamente con la dominación del arte de instalación y la crítica institucional es significativo, porque, aunque son superficialmente similares, existen importantes diferencias entre ellos. En un ensayo publicado en 2006, el crítico de arte y filósofo ruso Borís Groys sostiene que no hay diferencia alguna entre las exposiciones y el arte de instalación. Escribe:

Por lo menos desde los años 1960, los artistas han creado instalaciones a fin de demostrar sus prácticas personales de selección. Esas instalaciones, sin embargo, no han sido otra cosa que exposiciones curadas por artistas en las que pueden ser —y son— presentados objetos realizados por otros, así como objetos realizados por el artista. [...] En resumen, una vez que se estableció la identificación entre creación y selección, el papel del artista y el del curador también se volvieron idénticos. Todavía comúnmente

* «What Is a Curator? The rise (and fall?) of the *auteur* curator», manuscrito enviado por la autora.

se hace una distinción entre la exposición (curada) y la instalación (artística), pero es esencialmente obsoleta.¹

Hoy día, continúa Groys, «ya no podemos hablar de la autonomía autoral del artista porque él o ella, desde el principio, están involucrados en una práctica colaborativa, colectiva, institucionalizada, productiva». Para Groys, los papeles del curador y del artista son uno solo: puesto que la creación y la selección convergen en el *ready-made* duchampiano, la autoría de hoy es necesariamente una «autoría múltiple», más semejante a la de un filme, una producción teatral o un concierto. Para mí, Groys no capta lo esencial del asunto. Hay una importante diferencia entre autoría curatorial y autoría artística, y es imprudente —e incluso peligroso— confundir las dos.

Con eso no estoy diciendo que las historias del arte de instalación y la curatoría no estén entrelazadas. En su libro *El poder del despliegue: Una historia de las instalaciones de exposición en el Museum of Modern Art* (1998), Mary Staniszewski presenta la instalación de exposición como una precursora de las instalaciones de artistas. Con la expresión «arte de instalación» Staniszewski se refiere a las obras de arte creadas en el lugar para una exposición, y no a una selección de obras preexistentes reunidas por el curador. Para ella, las exposiciones clave que marcan esa transición en el MoMA son *Información* de Kynaston McShine, una presentación experimental de arte conceptual y arte basado en procesos efectuada en 1970, y *Espacios* (1969–70) de Jennifer Licht, una exposición de seis distintos *environments* de artistas, entre los cuales figuraban Michael Asher, Larry Bell, Robert Morris y Dan Flavin. Para Staniszewski, el viraje al arte de instalación se consumó en 1971, con la inauguración de las *Project Rooms* del MOMA. Ella sostiene que la primera instalación de esa serie, de Keith Sonnier, «transfirió las dimensiones creativas e ideológicas de un diseño de exposición a un individuo; la exposición fue inscrita más abiertamente dentro del estilo característico de los artistas».² Esas instalaciones tuvieron un efecto inmediato en el papel del

¹ Boris Groys, «Multiple Authorship», en: Barbara Vanderlinden y Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, MIT Press, 2006, pp. 93-99. Fui invitada a responder a ese ensayo en 150 palabras: una tarea imposible. El presente texto se encamina a dar una respuesta completa.

² Mary Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998, p. 286.

curador, porque no había para él o ella ningún «objeto» que instalar, sólo un conjunto de funciones técnicas y administrativas que cumplir. Como señala Staniszewski en relación con la exposición *Espacios de Licht*, esta nueva función curatorial incluyó el aseguramiento del patrocinio privado en la forma de alfombras, iluminación, etc.

Esta convergencia de diseño de exposición y arte de instalación tiene lugar también en Europa al mismo tiempo: se la puede ver tanto en una tradición des-autorada [*de-authored*] postminimalista (por ejemplo, Richard Long en la galería Konrad Fischer en septiembre de 1968, y Daniel Buren en *Prospect 68*) como en una versión con una autoría más subjetiva, tal como la instalación de siete salas de Joseph Beuys de la colección Ströher, el *Beuys Block* (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1970) o las instalaciones colectivamente producidas y cambiantes de Paul Thek (1971–3).³ Con el ascenso de este trabajo, el papel del curador se ajusta en conformidad. El artista de instalación instala la obra él mismo, relegando el papel curatorial al de facilitar la producción, la interpretación y la promoción. En vez de la propuesta curatorial de un tópico temático, histórico, generacional o geográfico que une significados múltiples, producidos por autores individuales, la instalación y su autor se vuelven el único sitio del significado.

2.

La exposición en que esta tensión es desplegada de la manera más obvia es Documenta 5, en 1972 —la primera exposición en que un número importante de artistas trabajaron con la instalación, asumiendo cada uno de ellos una sala para mostrar una obra: Michael Asher, Richard Serra, Bruce Nauman, Paul Thek, Art and Language, Joseph Beuys, Vito Acconci, Marcel Broodthaers y muchos más. La exposición fue dirigida por el curador suizo Harald Szeemann, a menudo reconocido como el primer curador independiente, después de su renuncia al Kunsthalle Bern, en 1969, a causa de la reacción hostil de la ciudad a *Cuando las actitudes se vuelven*

³ Variaciones sobre *Pyramid/A Work in Progress* de Paul Thek, mostrada en el Moderna Museet en 1971-2, fueron presentadas como *A Station of the Cross* (Galerie M.E.Thelen, Essen, 1972), *Ark, Pyramid* (Documenta 5, 1972), *Ark, Pyramid — Easter* (Kunstmuseum Lucern, 1973) y *Art, Pyramid — Christmas* (Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisberg, 1973).

forma.⁴ Ahora celebrada como un hito en materia de exposiciones, *Cuando las actitudes se vuelven forma* reunió a una generación de artistas de Norteamérica y Europa con sensibilidades similares, trazando conexiones entre arte proceso, anti-forma y *arte povera*. Presentó una polémica sobre el arte que ella expuso en la forma de la exhibición: convirtiendo las galerías de exposición en un espacio de estudio en el que muchas de las obras fueron hechas o rehechas, en vez de ser transportadas al Kunsthalle desde otro lugar.

En Documenta 5, por el contrario, Szeemann fue acusado de que, en vez de proporcionar un contexto para la obra que auxiliara la elaboración de su significado, no había entendido la especificidad de las prácticas artísticas particulares. Organizada bajo el título general de *Cuestiones de Realidad: El mundo-imagen hoy día*, la exposición fue dividida en 15 secciones separadas. De manera significativa, la realidad no fue presentada sólo a través de obras de arte, sino a través del campo más amplio de la cultura visual: la obra de los enfermos mentales, imágenes de ciencia ficción, propaganda política, billetes de banco suizos y «realismo trivial» (objetos kitsch entre los que figuraban souvenirs del Papa, insignias militares, afiches del Che Guevara y Jimi Hendrix, insignias y gnomos de jardín). Al lado de esas pequeñas muestras estaban tres panoramas temáticos de arte contemporáneo, el más controversial de los cuales fue *Mitologías Individuales*.⁵ Éste destacaba a más de setenta artistas que trabajaban en los campos del performance, la instalación y el arte proceso. A través de

⁴ El término «curador independiente» se refiere a un organizador de exposiciones que se dedica a la presentación temporal de obra de contemporáneos suyos, en vez de a la adquisición e investigación de arte para una colección de museo. En 1975 la formación de la Independent Curators International indicó el extendido reconocimiento del curador independiente como un puesto separado. Para un examen detallado de *Cuando las actitudes se vuelven forma* y la reacción crítica, véase: Bruce Altshuler, *The Avant-garde in Exhibition*, Nueva York, Harry N Abrams Inc, 1994. Aunque a Szeemann se le atribuye el papel de ser el primer curador independiente, tanto Seth Siegelaub como Lucy Lippard curaron varias exposiciones innovadoras de arte conceptual en Nueva York y Seattle en 1969; significativamente, se referían a sí mismos no como curadores, sino como marchantes y críticos.

⁵ Las otras dos grandes secciones de la exposición fueron *Realismus* (que mostraba la tendencia de los 70 hacia el fotorrealismo en la pintura y la escultura); *Idea + Idea/Light* (obras conceptuales por artistas entre los que figuraban Art and Language, Berndt y Hilla Becher, y Hanne Darboven).

esta sección, Szeemann postulaba que toda actividad artística, incluso en sus formas más políticas y críticas, está relacionada con la formación de una mitología interior.⁶ Documenta 5 como un todo, por lo tanto, reflejaba el duradero interés de Szeemann en la creatividad en el sentido más amplio, y no exclusivamente aquel trabajo legitimado por las instituciones del alto arte.⁷

No es sorprendente, quizás, que esa propuesta recibiera una respuesta hostil de parte de aquellos artistas cuya obra trataba de oponerse a los valores de la mitología, la interioridad y la expresión. Carter Ratcliff escribió en *Artforum* que pensaba que sólo tres obras en la exposición se las habían arreglado para resistir las prepotentes atribuciones curatoriales de Szeemann afirmando sus propios términos de participación, y es elocuente que las tres son instalaciones (Nauman, Asher y Serra). Diez de los artistas enviaron una carta al *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en la que se quejaban de la visión curatorial de Szeemann, mientras que otros dos publicaron acalorados ensayos como contribuciones suyas al catálogo.⁸ El primero de éstos, Daniel Buren, que exponía en la sección Idea, acusó a Szeemann de exponer la exposición como obra de arte, argumentando que «las obras presentadas son toques de color cuidadosamente escogidos en el cuadro que compone cada sección (sala) como un todo».⁹ Uno se da

⁶ El título, *Mitologías individuales*, iba a ser originalmente *Shamanismo y misticismo*, en homenaje a Joseph Beuys. Szeemann lo cambió sabiamente para aludir al poco conocido artista francés Etienne Martin, que describía sus propias esculturas como «mitologías personales». Véase: Harald Szeemann, «Documenta 5», en *Ecrire les Expositions*, Bruselas, La Lettre Volée, 1996, pp. 27-33.

⁷ Esta posición ya había sido manifiesta en su programación de la Berne Kunsthalle (de la que fue nombrado director en 1961): exposiciones de arte *outsider* y arte de enfermos mentales (*Bildneri der Geisteskranken — Art Brut — Insania pingens*, 1963), arte *folk* (*Ex Voto*, 1964), los productos del comercio y la cultura popular (*Science Fiction*, 1967), y figuras excéntricas que no encajan en las narrativas canónicas o los estilos oficiales (tales como Etienne Martin, 1964).

⁸ Carta al *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 de mayo de 1972, firmada por Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol Lewitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra y Robert Smithson.

⁹ «Esas secciones (castraciones), ellas mismas ‘toques de color’ cuidadosamente escogidos en el cuadro que constituye la exposición como un todo y en su principio mismo, sólo aparecen al colocarse bajo el ala del organizador, quien

cuenta de que esa estrategia sería aceptable si los toques de color hubieran sido escogidos por un artista porque no existiera ningún modelo de autoría competidor. Sin embargo, con Szeemann el museo se vuelve un cuadro «cuyo autor no es otro que el organizador de la exposición». En otras palabras, la autoría secundaria del curador viene a desplazar las autorías primarias de los artistas individuales. En el meollo de la queja de Buren está que el curador-como-*auteur* conduce a una eliminación de la autonomía artística: la idea curatorial se vuelve el centro de la atención.¹⁰

En una línea similar de pensamiento, el ensayo de Robert Smithson «Confinamiento cultural» comienza con una invectiva contra el «hacedor de exposiciones» como encarcelador del significado cultural. Smithson vitupera la galería del cubo blanco que separa al arte del mundo exterior, y la imposición de metafísicas curatoriales. A su modo de ver, ambas conspiran para el consumo: la obra de arte «neutralizada, ineficaz, abstraída, segura y políticamente lobotomizada» pasa a estar «lista para ser consumida por la sociedad. Todo es reducido a forraje visual y mercancía transportable».11[11] La implicación es que la buena curatoría no tomará como dadas las convenciones institucionales (tales como la galería), y será tan dialéctica como las obras de arte que procura mostrar.

reunifica el arte volviéndolo equivalente en todas partes en la caja/pantalla que él prepara para él». Daniel Buren, «Exposition d'une exposition», *Documenta 5*, 1972, sección 17, p. 29, La traducción al inglés ha sido tomada del sitio web *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*.

¹⁰ Tal vez resulte intrigante que Buren —un artista cuya obra se ha empeñado en una desobjetivización radical de formas expresivas tales como la pintura, y una crítica de la autonomía del arte a través del desarrollo de intervenciones específicas para un determinado lugar— ahora lamenta la falta de autonomía del arte. Regresando a ese texto treinta años más tarde, en su contribución a *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* de Hoffmann, Buren admitió que esa situación no había cambiado: «Esto no quiere decir que las exposiciones no requieren un organizador —evidentemente, lo requieren— la diferencia es entre un organizador-intérprete y un organizador-autor. Con este último, lo que es exhibido es el *curador* y no las obras de arte.» Daniel Buren, contribución al sitio web *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*.

¹¹ Smithson sostiene que no hay libertad que hallar en explorar un «proceso» dentro del espacio predeterminado de la galería neutral; en vez de eso, aboga por una «dialéctica que busca un mundo fuera del confinamiento cultural», o sea, que se arriesga a tratar con el espacio extra-artístico. *Proceso* fue una de las subdivisiones de *Mitologías Individuales*.

La carta con que Robert Morris se retira de Documenta 5, fechada el 6 de mayo de 1972, concierne de manera más directa a las expectativas de la autoría curatorial. Morris desaprueba que su obra haya sido usada para ilustrar «principios sociológicos descaminados o categorías históricas del arte pasadas de moda»; parece estarse refiriendo a la premisa curatorial de Mitologías Individuales, cuyo marco no podía estar más alejado de los propios objetos minimalistas despersonalizados y anti-expresivos de Morris. En segundo lugar, se queja de que Szeemann no lo hubiera consultado en cuanto a qué obra se mostraría, sino que indicó claramente qué obra deseaba incluir. Como sabrán los curadores en ejercicio, eso puede tener un doble filo: los artistas siempre quieren mostrar obra nueva, y Szeemann tiene todo el derecho de expresar interés en una pieza particular; por otra parte, podemos suponer que la carta de Szeemann quizás tenía un tono más bien impositivo (Morris: «dictó»), indicando un deseo de avenencia con un concepto. En tercer lugar, Morris lamenta que Szeemann no hubiera estado en contacto con él después de que el artista expresó su deseo de ser representado por una obra diferente que la solicitada. Eso es importante, porque desarrolla un tema que emerge cuanto más lejos llevamos la comparación de los papeles entre artista y curador: este último tiene una obligación *ética* que es considerablemente diferente de la *estética* de la presentación artística del artista. Lo que está en juego aquí es una conciencia de que los curadores debieran respetar los deseos de los artistas, comunicarse con claridad, y estar accesibles para negociaciones.¹²

En suma, los señalamientos de Morris muestran claramente su expectativa de que el curador sea un mediador y árbitro justo, que trabaje en pro de los intereses de los artistas, en vez de un *auteur* singular. No puede haber una más clara articulación de esas expectativas que imaginar las quejas de Morris (o las de Buren y Smithson) aplicadas a una exposición como instalación que haya sido curada por un artista —tal como *Musée d'Art Moderne, Section des Figures* (1972) de Marcel Broodthaers. Aunque ambos se ocupen de realizar una selección, la sede del significado es desplegada en diferentes niveles: la selección curatorial es siempre una negociación ética de autorías preexistentes, y no la creación de significado *sui generis*.

¹² Finalmente —y desarrollando ulteriormente ese tema ético— Morris expresa su desaprobación del hecho de que Szeemann tomó en préstamo de un coleccionista una de las obras de Morris, sin informar primeramente al artista.

3.

Como el primer caso de un artista que vuelve borrosa la línea entre exposición y arte de instalación (y no la *mise-en-scène* de obra de contemporáneos de uno, por ejemplo, Duchamp, 1938), el *Musée d'Art Moderne* de Marcel Broodthaers es esencial para una consideración de la autoría curatorial. No se lo puede ver aparte del contexto más amplio de la batalla por la autonomía y la autodeterminación que culminó en las protestas de 1968. El *Musée d'Art Moderne* fue fundado, escribió Broodthaers, «bajo la presión del período político de su tiempo»; «tenía un carácter que lo ligaba a los sucesos de 1968, o sea, a un tipo de acontecimiento político experimentado por todos los países».¹³ Broodthaers había participado en la ocupación del Palais des Beaux-Arts en mayo de 1968, y la instalación de un *Musée d'Art Moderne* en su propio hogar cuatro meses más tarde es indisociable de las motivaciones que condujeron a esa ocupación: un deseo de ejercer control sobre la cultura, y de conducir en vez de ser conducido por la autoridad. En una carta abierta escrita al final de la ocupación, fechada el 7 de junio de 1968, Broodthaers expresó esos sentimientos de una manera característicamente elíptica: «¿Qué es la cultura? Escribo. He tomado el piso. Soy un negociador por una hora o dos. Digo yo. Vuelvo a asumir mi actitud personal. Temo al anonimato. (Me gustaría controlar el significado/dirección [*sens*] de la cultura.)»

La primera instalación del museo ficcional, la *Section XIXème Siècle*, abarcaba una serie de cuartos en la casa de Broodthaers en los que la parafernalia de la instalación exposición estaba puesta en escena: huacales, escaleras, señales, y así sucesivamente. Era una instalación creada a partir de la puesta en escena del aparato de instalar arte. Como se ha documentado bien, el uso que hace Broodthaers de cartas abiertas, membretes, anuncios, señales y textos invoca el aparato de la autoridad institucional como un conjunto de gestos performativos. Ellos evocan específicamente las convenciones del museo del siglo XIX, puesto que es en ese período en el que el museo público reemplazó a la colección privada de arte. El siglo XIX también vio el surgimiento de una vanguardia no-académica, así como

¹³ Marcel Broodthaers, carta abierta en ocasión de Documenta 5, 1972, y entrevista con Jürgen Harten y Katharina Schmidt, circulada como nota de prensa en ocasión de su exposición en el Dusseldorf Kunsthalle en 1972; ambas son citadas en: Douglas Crimp, «This is Not a Museum of Art», *Marcel Broodthaers*, Minneapolis, Walker Art Centre, y New York, Rizzoli, 1989, p. 75.

el paradigma romántico del genio artístico individual, y, por lo tanto, proporciona un modelo ambivalente para Broodthaers: un punto de rechazo tanto como de recuperación. Esa ambivalencia se hace más clara, después de la clausura de la *Section XIXème Siècle* en septiembre de 1969, a través de las subsiguientes versiones del museo.¹⁴

La sección más grande y más ambiciosa abrió en mayo de 1972 en la Düsseldorf Kunsthalle: la *Section des Figures*, una exposición de más de 300 objetos tomados en préstamo de más de cuarenta museos y colecciones privadas, cada uno de los cuales llevaba la imagen de un águila. Subtitulada «El Águila del Oligoceno al presente», la exposición mostraba objetos que tenían por tema el águila, instalados convencionalmente en las paredes y en vitrinas. Cada objeto estaba acompañado por una etiqueta que afirmaba, en inglés, francés o alemán, «Esto no es una obra de arte»: una concentración de *La traición de las imágenes* (1928) de Magritte con la lógica del *readymade* de Duchamp. Los títulos de las pinturas de Magritte, escribió Broodthaers, «simplemente determinan irrevocablemente la incompreensión del espectador y desplazan la obra a un dominio intelectual en el que se la vuelve completamente inaccesible a cualquier interpretación común».¹⁵ En otras palabras, la obra es indecible —no en el sentido de confusión mística, sino como un excedente que rebasa la explicación racional. El dístico «Esto es...» de las etiquetas de la exposición de Broodthaers funciona, pues, en varios niveles: «esto» podría referirse a la palabra en la oración, a la etiqueta misma, al objeto individual junto al que ella está, a la agrupación de objetos en una vitrina, a la exposición misma, o al acto de mirarla.

Aquí, las muchas capas de desautorización y negación evocan un pasaje del ensayo de Michel Foucault sobre René Magritte, *Esto no es una pipa* (1968), que Broodthaers recomendó a los lectores en su catálogo para la exposición de Düsseldorf. Concentrándose en una versión reciente de la pintura de Magritte titulada *Les Deux Mystères* (1966), Foucault observa que:

Todo está firmemente anclado en un espacio pedagógico. Una pintura «muestra» un dibujo que «muestra» la forma de una pipa;

¹⁴ Incluyendo la *Section VIIème Siècle* (Amsterdam, 1969), la *Section Cinéma* (Düsseldorf, 1971), y la *Section Financière* (Cologne Art Fair, 1971).

¹⁵ Broodthaers, «Imaginary Interview with Rene Magritte», en: Magritte, *Ecrits Complets*, París, Flammarion, 1971, pp. 728-729.

un texto escrito por un celoso instructor «muestra» que es realmente una pipa lo que se tiene en mente. No vemos el puntero del maestro, pero está omnipresente —al igual que su voz, en el acto de articular muy claramente: «Esto es una pipa». De la pintura a la imagen, de la imagen al texto, del texto a la voz, una especie de puntero imaginario indica, muestra, fija, sitúa, impone un sistema de referencias, *trata de estabilizar un espacio único*. Pero, ¿por qué hemos introducido la voz del maestro? Porque apenas ha dicho «esto es una pipa», ha tenido que retractarse y balbucir: «Esto no es una pipa, sino un dibujo de una pipa», «Esto no es una pipa, sino una oración que dice que esto no es una pipa», «La oración ‘esto no es una pipa’ no es una pipa», «En la oración ‘esto no es una pipa’, *esto* no es una pipa: la pintura, la oración escrita, el dibujo de una pipa —todo esto no es una pipa.»¹⁶

No es difícil transportar la voz del maestro, que intenta estabilizar el significado, a la del curador: ambos encarnan una autoridad institucional que media entre la obra de arte y sus alumnos/espectadores. Lo que está en juego es el sitio del significado y la imposibilidad de «mostrar» ese significado en una palabra o un objeto, porque el mismo siempre se escabulle. Foucault concluye ese capítulo con una visión de la pipa ascendiendo por encima de la pizarra/caballete y los niños riendo —porque incluso *esa* pipa no es una pipa, sino otro dibujo de una pipa, exactamente el mismo que el que está en el cuadro (o cuadro dentro del cuadro). Foucault concibe claramente un desplome del significado: el caballete se rompe, la pintura cae al piso, las palabras se dispersan: «El lugar común —obra de arte banal o lección de todos los días— ha desaparecido.»¹⁷ La pintura de

¹⁶ Michel Foucault, *This is not a Pipe*, University of California Press, 1983, pp. 29-30. La cursiva es mía.

¹⁷ Con «lugar común» Foucault quiere decir tanto el terreno compartido de lenguaje e ideas como el «lugar común» entendido como de costumbre; en su lugar está lo que él llama un «no-lugar» de misterio y enigma: un excedente que es inestable, no obligado para con las convenciones, «traducciones sin punto de partida ni de apoyo» (p. 52). Foucault se refiere al surgimiento del «no-lugar» en la misteriosa pintura *Perspective: Mme. Récamier* (1958) de Magritte, en la que el sujeto viviente del retrato de David es reemplazado por un ataúd colocado verticalmente (p. 41). También se refiere al «no-lugar del lenguaje» en el prefacio a *The Order of Things*, p. xvii.

Magritte funciona, para él, como una particular perturbación del significado al que él se refirió como heterotópico

[...] porque minan secretamente el lenguaje, porque hacen imposible nombrar esto y aquello, porque destrozan o embrollan nombres comunes, porque destruyen la sintaxis de antemano, y no sólo la sintaxis con la que construimos oraciones, sino también esa sintaxis menos visible que hace que las palabras y las cosas (cercanas, pero opuestas entre sí) «permanezcan unidas».¹⁸

Permanecer unidas: palabras en una oración, y obras de arte en un espacio. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* de Marcel Broodthaers parece buscar precisamente esa forma de ruptura con la sintaxis y el significado ortodoxos; una ruptura que reclama el papel de interpretación a fin de abrirlos palanqueándolos. Al hacerse a sí mismo el director del museo, Broodthaers se asegura de que no se pueda hablar *por* él, reemplazando la interpretabilidad curatorial con una autoría doble: selección, creación y mediación.¹⁹ Encaja con eso el hecho de que el avatar final del *Musée d'Art Moderne* tuviera lugar en Documenta 5 en 1972, como la *Section Publicité* (en la Neue Galerie) y la *Section d'Art Moderne* (en la sección Museos de los Artistas). Esta última destacaba una placa sobre el piso rodeada por postes que llevaban el anuncio «Propiedad privada» en tres lenguas —una inscripción que Broodthaers cambió para el último mes de la exposición. Él describió esa inscripción no sólo como una sátira sobre la identificación de arte con propiedad privada, sino también como

¹⁸ *The Order of Things*, p. 48 aparentemente —no puedo hallarla. Citado en la Introducción del traductor, Foucault, *This is not a Pipe*, p. 4.

¹⁹ «Y en lugar del artista como autor hallamos al artista como director de *su Museo de Arte Moderno*; en lugar de la institución museológica tradicional, lo que es decir moderna, hallamos el museo-sin-paredes, esto es, el régimen enunciativo real de todo lo que la modernidad llama arte», Thierry de Duve, «Critique of Pure Modernism», *October* n° 70, otoño de 1994, p. 93. Aun así, el «significado» oficial que se desarrolla a partir del *Musée d'art Moderne* es bien conocido ahora gracias a los historiadores de la crítica institucional: un paralelo trazado entre la mitología del águila y la mitología del museo como discurso. Pero lo que se deja fuera de esa descripción es la opacidad surrealista de la instalación de Broodthaers.

la expresión de mi poder artístico en calidad de destinado a reemplazar el del organizador —Szeemann, de documenta 5 [...] El segundo objetivo, finalmente, me pareció que no fue alcanzado, y, por el contrario, la inscripción refuerza la estructura establecida. De ahí el cambio, porque uno de los papeles del artista es intentar, al menor, llevar a cabo una subversión del esquema organizacional de una exposición.

Las palabras de la segunda inscripción son una serie poética de verbos que termina en «*pouvoir*», poder, pero que también funciona como un nombre, «poder»: la línea final de la inscripción, «*faire informer pouvoir*», opera así como una serie de verbos, pero también como la línea «hacer informar al poder». La ambigüedad de esa oración implica que, como indica Broodthaers, un papel del arte es revelar los mecanismos de autoridad que construyen el significado para nosotros. El *Musée d'Art Moderne* lleva a cabo así una lucha por el control del significado y la interpretación —dirigida, en su clausura, contra la persona ahora considerada el padre fundador de la curaduría contemporánea.

4.

En su ensayo «De curador de museo a *auteur* de exposición», de 1989, los sociólogos franceses Nathalie Heinrich y Michael Pollak sostienen que, dentro del espacio de una generación, el papel del curador ha cambiado, convirtiéndose de una profesión despersonalizada, orientada alrededor de la cuádruple tarea de «salvaguardar la herencia, enriquecer colecciones, investigación y exhibición», en una posición de singularidad en un área en particular: la presentación de obras al público.²⁰ A sus ojos,

²⁰ Los autores citan al curador francés Gérard Régner cuando compara su experiencia de organizar una exposición de Bonnard en la Orangerie, París, en 1966, y en el Centro Pompidou en 1986. En la primera tuvo que seleccionar obras, conseguir préstamos, colgar las obras cronológicamente y producir un delgado catálogo, con la ayuda de un reducido personal; para la segunda, produjo una enorme monografía, presentó un argumento (la modernidad de Bonnard), dirigió un numeroso personal, y sensibilizó al público a lo que la obra no podía revelar por sí misma. Nathalie Heinrich y Michael Pollack, «From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position», en: Sandy Nairne, Reesa Greenberg, *et al.*, *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, pp. 236-237.

este cambio tuvo lugar como resultado de un aumento del número de exposiciones en museos (tanto de muestras permanentes como de muestras temporales), una diversificación de las disciplinas que pueden ser expuestas (desde los museos de historia natural hasta las ferias de arte comerciales) y el incremento de las exposiciones realizadas por instituciones culturales (monográficas, temáticas, geográficas, históricas, etc.). Esto último en particular requiere nuevas funciones, que ellos describen como «un papel administrativo ampliado, que incluye determinar un marco conceptual, seleccionar colaboradores especializados de diversas disciplinas, dirigir equipos de trabajo, consultar con un arquitecto, asumir una posición formal en términos de presentación, organizar la publicación de un catálogo enciclopédico, etc.». Es significativo que todos esos papeles son también una cuestión de competición y mercadeo: hay más exposiciones porque hay más sitios para arte contemporáneo, lo que, a su vez, desempeña un importante papel en la regeneración de ciudades mediante el turismo; a su vez, el papel del curador es cada vez más promocional.

En este respecto, Boris Groys tiene razón al sostener que hoy día la autoría de las exposiciones es múltiple —como la de un filme o una producción teatral— incluso aunque el acto de selección sea «soberano», «privado, individual y subjetivo». Heinrich y Pollak plantean una analogía similar: la posición recientemente singularizada del curador como creador es comparable a la del *auteur* en la teoría del cine. Apoyan esta afirmación con el argumento de que los presupuestos para una exposición de gran escala y un filme son aproximadamente equivalentes; ambos comercian en la economía de productos culturales temporales para la distribución masiva; y ambos requieren un equipo para trabajar bajo un director cuya identidad sufre considerables variaciones (productor, guionista, director, curador, creador, etc.). Ambos, podríamos agregar, tienden a ser empresas comerciales. Pero, al considerar ese papel ampliado, es elocuente que Heinrich y Pollak no mencionen los cambios en la producción artística alrededor de 1968 como conducentes a esos cambios: ese papel de la producción y la dirección ya había tenido lugar en el nivel de la producción artística, en relación con el papel del artista de instalación, y especialmente de aquellos artistas de instalación que —como Broodthaers— estaban involucrados en prácticas curatoriales de crítica institucional.

En un período en que la mega-exposición ha proliferado de manera exponencial, en sincronía con el incremento de los programas de entrena-

miento curatorial, podemos ver que el «curador-*auteur*» surgió simultáneamente con el arte de instalación y la crítica institucional. Los años 1968–1972 —los años del *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers— son los de una lucha de poder, no simplemente por el control de un espacio, sino por un control del significado (y en el caso de Broodthaers, la pretensión de un significado profundamente ambiguo). Hoy día, cuando la influencia del crítico independiente ha sido suplantada por un curador notan-independiente como árbitro del gusto, parece necesario reevaluar la autonomía autoral que es desalojada en la aseveración de Groys de que los papeles del artista y del curador han convergido. El curador *freelance* ya no es una figura independiente, sino una celebridad solicitada por artistas y galeristas por igual, que hace de corredor de influencias entre los coleccionistas, el mercado y las agencias que suministran fondos. El que esta figura tenga un considerable atractivo para una generación más joven es una dudosa señal, puesto que la competitividad de la escala de la carrera curatorial exige cada vez más estilos y artimañas que sean marcas identificatorias. Y por la esperanza de asociarse con esas figuras trotamundos, los artistas parecen demasiado felices de cumplir hasta las peticiones curatoriales más hueras.

Concluiré con una pequeña anécdota. Recientemente en Londres vimos una exposición de gran notoriedad en la abandonada Planta Eléctrica de Battersea, una exposición de video-arte chino actual que ni siquiera pretendía mostrar obras de arte como «toques de color en un cuadro». Los espectadores fueron conducidos como un rebaño a través del edificio industrial dramáticamente arruinado y se les concedieron escasos minutos para ver un promedio de diez obras de video por piso. Como algunas de las piezas eran de veinte minutos de duración, había muy poca oportunidad de hacerle justicia a la obra de los artistas —una situación obstaculizada además por la carencia de una información contextual sobre los artistas. Se hizo evidente que estábamos en la Planta Eléctrica para ver el edificio (realizado por una exposición) y no para mirar arte. Eso no tenía nada que ver con la cultura y sí todo que ver con el mercadeo: marcando la galería que la había organizado como un rival implícito a otro museo en calidad de producto de la conversión de una planta eléctrica río abajo (el Tate Modern), aceitando las ruedas de la inversión de negocios (después de la muestra el edificio se convertiría en una galería de tiendas), y usando el arte chino como un flagrante punto de acceso al mercado chino (la compañía que suministró fondos a la muestra es dirigida por la esposa del

inversionista chino). El celebrado curador a cargo de esa exposición no mostró ninguna resistencia a esa instrumentalización de la cultura, ni ninguna visible responsabilidad hacia el arte, puesto que no medió en la recepción de éste por el público. Corredor de influencias y nombre de marca, el curador como *auteur* nunca estuvo más lejos del curador-artista.

Marzo 2007

Traducción del inglés: *Desiderio Navarro*