

# El artista, la obra, el espacio / El artista-el curador

Cecira Armitano

Brasil

Las relaciones entre artista y curador, entre el artista, su obra y el espacio expositivo, han estructurado el desarrollo de la institución museística en toda su complejidad. Las tensiones entre contenedor y contenido, la exégesis y la forma en el campo del arte son antiguas y contemporáneas, han originado rupturas y también han evolucionado junto con ellas, si bien la esencia de esas tensiones perdura hasta nuestros días.

La reflexión sobre estas temáticas revisite gran importancia en el campo museológico: ¿cuál es el lugar de estas relaciones en la articulación de la producción artística?, ¿cuál es su incidencia en relación con los diferentes públicos?, ¿influyen en la lectura del mensaje de las obras, lo hacen más o menos accesible?

## I. UN DIÁLOGO ENTRE CONTENEDOR Y CONTENIDO

La preocupación por establecer un diálogo entre contenedor y contenido, de ofrecer un espacio adecuado para la presentación de las obras, está presente en la formación de los museos desde su nacimiento. Basta tomar como referencia la instalación del Museo de la República Francesa en el Palacio del Louvre en 1794. Con la misión de asesorar los trabajos de acondicionamiento de la gran galería del palacio para su nueva función y resolver la contradicción impuesta por el acondicionamiento de un museo a partir de un monumento de fuerte personalidad arquitectónica, se nombra en su momento un Consejo de Conservadores. Dicho Consejo señala la necesidad de “prever una iluminación cenital con el fin de mejorar la apreciación de

las obras allí expuestas y rediseñar la decoración interior de la galería, reducirla a columnas que funcionen como elementos de separación y favorecer el disfrute de pinturas y esculturas. Todo esto respetando la inmensidad y rara belleza la gran Galería”.<sup>155</sup>

Si bien la atención por la presentación de piezas y objetos tiene una larga historia, durante muchas décadas es el contenedor el que impone sus determinantes al contenido. En el caso de la obra de arte, ésta se mantuvo en cierta manera oprimida por el peso espacial y simbólico de las arquitecturas que la albergaron.

Deberemos esperar las vanguardias modernistas de principios del siglo XX para asistir a un cambio radical en la presentación museográfica que ponga de manifiesto la voluntad radical de otorgar total autonomía a las obras de arte. Cambio radical que aplica también a la consideración del artista como creador y autor. La obra de arte pasa a ocupar el rol protagónico y exige un espacio especialmente creado para ella, el “cubo blanco”, definido y constituido como tal entre los años 1910-1930: muros blancos, objetos en número limitado y ausencia de textos con la intención de aislar a la obra de su contexto histórico y social en búsqueda de un manejo máximo de las interferencias, a sabiendas de que jamás podremos suprimirlas del todo.

Sin embargo, el dualismo sujeto/objeto en el espacio del museo no puede ser dissociado del contexto de fuertes cambios y rupturas que generan, además de revoluciones conceptuales

y formales en los contenidos de las piezas, una nueva manera de presentarlas. De igual modo es imposible dissociar estos cambios del devenir histórico de nuestras sociedades, los avances científicos y las conmociones sociales: mayo del 68; la caída del muro de Berlín; la reciente crisis económica mundial y los fuertes movimientos de migración desde y hacia todas latitudes.

En este ambiente efervescente surgen las vanguardias históricas de los años 1960-1970, con sus innovadoras proposiciones artísticas que exceden con frecuencia el registro visual y objetual y tienden a articularse en tiempos y espacios muy heterogéneos. Respetan cada vez menos un principio de desarrollo y narración lineales; se ofrecen al público según modalidades de aproximación discursiva muy variada y, desde que aceptamos observarlas, leerlas, escucharlas, olerlas y seguirlas, pueden interesar a los espectadores más diversos al resonar con sus expectativas y sus competencias. Estas nuevas rupturas evidencian que, aunque bastante seductor por las libertades que permite en cuanto a la disposición de las obras y la selección de ritmos, el “cubo blanco” se torna inadecuado para presentar estos nuevos lenguajes estéticos. En efecto, se caracteriza por ser un espacio fijo en el que se muestra un evento único, supuestamente homogéneo y con una duración determinada: podemos establecer aquí una correspondencia sistemática con el espacio teatral clásico, definido por una unidad de espacio, tiempo y acción.

En la búsqueda de espacios adecuados para su exhibición, los trabajos artísticos desbordan los límites de la exposición clásica y abandonan las salas del museo para invadir

<sup>155</sup> *La escenografía del Arte Contemporáneo (Scenographie l'art contemporain)*. Seminario M. N. E. S. Centro de Arte Contemporáneo Villefranche-sur Saône. Éditions diffusion-distribution. Mâcon, octubre, 1986.

depósitos, centros comerciales, calles, grandes pantallas publicitarias o las más variadas superficies de inscripción; pueden plantearse en las páginas de un libro o bien desarrollarse de forma paralela en ciudades diferentes conectadas virtualmente en la red. Así, el destino actual del arte está marcado por el signo de lo inhabitable, un territorio sin morada, en permanente migración y extravío. Pareciera ocurrir *fuera del arte*. El des-trazamiento de los límites del proyecto creativo conduce a que los procesos que identificamos como “arte” sucedan en todos lados y crezcan en una zona de libertad que con toda probabilidad no se ve en ningún otro campo.

En este contexto podemos hablar de *museología de la ruptura*: aquella que corta el cordón umbilical que liga al espectador con el objeto sagrado; aquella que no ubica prioritariamente su enfoque en el espectador pasivo sino más bien en la manera de presentar una idea para que todos puedan, con su conocimiento, entrar en juego. No es tanto en los materiales que construyen la obra en lo que debemos reflexionar sino en su nivel de contenido. En relación con esto, se ha operado una revolución *copernicana* dentro de la museografía, hemos dejado de considerar que el sentido de una obra es algo que existe por sí solo, escondido bajo muchas capas superficiales, para entender más bien que se trata del resultado de relaciones entre la obra y su entorno, en el sentido físico del término y, en un sentido más general, como entorno social y cultural. La exposición en realidad es un sistema comunicativo muy complejo de signos numerosos y diversos. Concebir y regir una exposición ya no es la búsqueda de una presentación ideal que

permita revelar el sentido único de un objeto, sino más bien un juego, una operación consciente de construcción de significados con los diversos elementos, de la misma manera que un escritor elabora un texto a partir de la morfología de las palabras y su sintaxis. Esta liberación del lenguaje expositivo es hoy en día una realidad consumada. En la actualidad podemos plantear múltiples aproximaciones, diseñar muchas lecturas para apreciar una obra que se nos presenta como una *obra abierta*.

## II. ARTISTA-OBRA-ESPACIO EXPOSITIVO

Desde este entorno de conmociones y cambios radicales, ¿cuál es la posición de los artistas ante la trilogía artista-obra-espacio expositivo?, ¿cómo resuelven estas relaciones?, ¿cuáles han sido las conquistas, y cuáles los desafíos que aún persisten?

Existen tantas respuestas y soluciones a esta cuestión como artistas en el panorama plástico mundial. En efecto, uno de los mayores logros de esta liberación del lenguaje expositivo es su flexibilidad para integrar dispositivos y establecer conexiones, múltiples acercamientos para construir un montaje que funcione como un conjunto donde las obras dialoguen y se contrapongan, produciendo un deslizamiento en los sentidos de manera que se tornen nuevos e inesperados para detonar así el interés en la mirada y la atención del espectador.

Apoyada en la experiencia de proyectos curatoriales y expositivos realizados con artistas latinoamericanos con cuyas obras y reflexiones se ha ilustrado el campo del arte, deseo apor-

tar una visión actual y contextualizada sobre las cuestiones citadas anteriormente.

Haroldo Higa (Lima, Perú, 1975), artista peruano y profesor en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica (PUC) de Lima, apunta el creciente interés por el estudio y la pertinencia de analizar los espacios expositivos, materia ya integrada en las carreras de formación plástica de esa universidad. Para Higa, el proyecto de una exposición conlleva el estudio del espacio que acogerá sus obras. Tarea indispensable para lograr una adecuación de

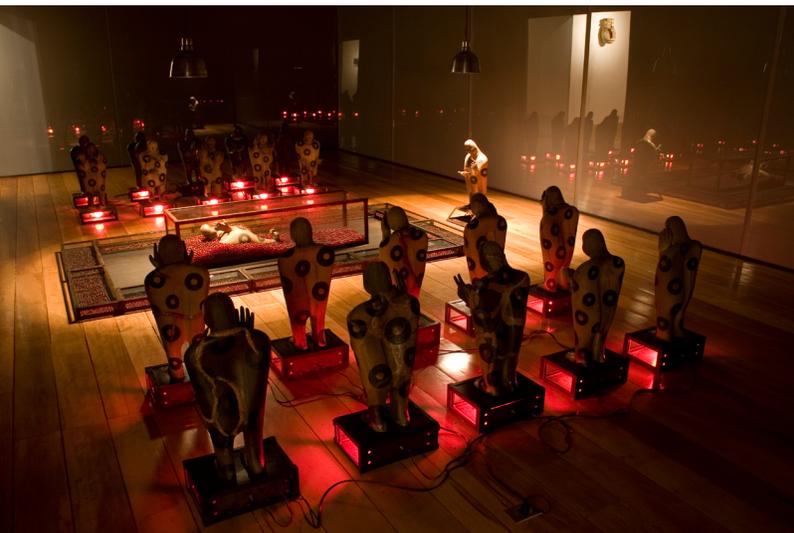
las mismas dentro del guion museográfico establecido por el artista y/o el curador, en su caso este guion establece por lo general un recorrido variado en percepciones de volumen y escala, de texturas —reflectante, rugosa, áspera, lisa, etcétera—. Por medio de esta aproximación plurisensorial pretende tender puentes de comunicación con el espectador y colocar el mensaje de la obra en varios registros de manera directa.

La relación espacio-obra en el caso de Laura Sánchez, artista peruana radicada en Francia, es fundamental y se encuentra presente desde la génesis de su trabajo. Laura desarrolla el concepto del rizoma como principio de conexión y heterogeneidad: cada obra existe de manera individual y global, las partes que la integran pueden conectarse entre sí y estructurar un mensaje total al tiempo que guardan la autonomía e integridad de su contenido individual, funcionan como una constelación. En el trabajo de montaje crea una tensión interesante entre las piezas —de pequeño formato— y el espacio expositivo —generalmente de grandes dimensiones—, tejiendo ejes a partir de las relaciones visuales para reafirmar la lectura en forma de red.

Exponer una obra es incontestablemente ponerla a prueba al confrontarla con un contexto arquitectónico, ideológico y artístico. El artista peruano Carlos Runcie Tanaka (Lima, Perú, 1958) aborda como una experiencia primordial la relación entre su obra y el espacio que la acogerá. Debe vivir y sentir el espacio antes de intervenirlo con sus instalaciones de esculturas en cerámica, bien sea aquél las salas de un museo o una galería, la calle limeña o el desierto costero. En sus ambiciosas instala-



ciones introduce un componente teatral depurado y de gran sensibilidad que resuena con el carácter ritual y político presente en un trabajo mestizo que maneja en su espacio creativo herencias culturales peruanas y japonesas.



Es probable que exista un formato ideal para cada pieza en función del espacio que la recibe. Sin embargo, para el dominicano Jorge Pineda (Barahona, República Dominicana, 1960), el desafío consiste en establecer un diálogo entre obra y espacio, evitando que este último funcione simplemente como un marco. Pineda explica: “antes de hacer una obra grande para un espacio grande, o pequeña para un espacio pequeño, trato de que la obra encuentre por ella misma su medida ideal, y esto lo logramos si tenemos la paciencia necesaria para ir descubriendo las necesidades de la misma”. Los trabajos de Jorge Pineda de la serie *Infancia* incluyen una interesante tensión entre dibujo, escultura e instalación, e ilustran de manera eficaz el diálogo entre obra y espacio.



Las esculturas en cerámica de la brasileña Lygia Reinach (São Paulo, 1935) son conceptualmente arquitectónicas, pues se integran y dialogan de manera lógica con el espacio urbano en la estación Ana Rosa del metro de São Paulo, donde el numeroso grupo de esculturas en cerámica conversan silenciosamente con los pasantes de multitud a multitud.



O bien el Parque da Luz o un edificio empresarial contemporáneo de la misma capital, si bien la costa de Salvador de Bahía es un marco ideal para sus originales intervenciones.

Para el paulista Alexandre Orion (São Paulo, 1978) el espacio privilegiado para exponer su trabajo fue durante mucho tiempo la calle, lo cual nos da la pauta sobre el formato, los materiales, la relación con respecto al tiempo, el tipo de mensaje y el impacto comunicativo desarrollados. Mas la obra que le interesa a Alexandre es la fotografía, que el artista realiza entre la pintura mural y la interacción con un paseante o con un espectador intrigado por la imagen que plantea. En las recientes exposiciones organizadas en el Palais de Tokio en París y en el Centro Cultural Banco de Brasil en São Paulo, Alexandre Orion va de la calle al museo, interesante ejemplo de la apertura de la institución museística hacia los nuevos lenguajes.

El trabajo fotográfico de Anabell Guerrero (Caracas, Venezuela, 1955), venezolana radicada en Francia, está construido sobre una densa reflexión que cruza historia, sociología y sin duda libertad estética. En la serie *Tótems*, el gran formato de las fotografías las emparenta con el cartel publicitario, aunque su contenido se encuentra entre fotografía de arte y fotorreportaje; la tensión que resulta en este trabajo se sostiene haciendo de esas grandes figuras femeninas enormes esculturas monolíticas. En sus últimas producciones para la ciudad de Evry, cerca de París, Anabell propone la insólita reunión de fotografía, escultura e instalación urbana.

Para artistas que desarrollan en sus obras lenguajes más convencionales, como el francés Guy Ferrer (Región Mediterránea, 1955), la problemática del espacio se sitúa sobre todo en el interior mismo de la obra, la



relación con el espacio expositivo es la de un pasante, siempre en tránsito. En caso de que el espacio ejerza influencia en la obra, será por cuestiones relacionadas con su presentación y no con su naturaleza, por ejemplo en *Tres estados del tiempo*, que invade enormes salas del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber en 1997; a excepción de encargos especiales de obras destinadas a espacios urbanos o a edificios oficiales, como *La gran familia*, concebida para el atrio de entrada de la Embajada de Francia en Singapur en 1998.



### III. ¿CÓMO FUNCIONAN EN EL IMAGINARIO COLECTIVO, Y EN LOS ARTISTAS, LOS DIFERENTES ESPACIOS EXPOSITIVOS?

Al interrogar a los artistas sobre su relación con los diferentes espacios expositivos y la importancia que les otorgan al momento de programar una muestra de su trabajo, expresaron que si bien el reto de exponer en las salas de un museo, aun cuando se trate de proposiciones contemporáneas colocadas en espacios exteriores y presentadas con dispositivos de montaje bien actuales, continúa funcionando en el imaginario de los artistas y de gran parte del público como una legitimación de las obras. Los espacios generalmente amplios y la ausencia de requerimientos de formato, temática, técnicas y propuesta de proyectos osados hacen de la exhibición en un museo el proyecto deseado por muchos creadores, sin restar importancia a las manifestaciones alternativas consideradas como necesarias y experimentales. Indispensable igualmente el importante trabajo desarrollado por las galerías de arte que apoyan y difunden el trabajo de los artistas, presentándolos en eventos internacionales, realizando catálogos que reúnen textos críticos y fotografías de buen nivel, estrategias de gran valor dentro de la elaboración de la obra de arte como objeto de deseo dentro del mercado de arte y más relevantes todavía en la construcción de la memoria de las artes visuales.

### IV. EL BINOMIO ARTISTA-CURADOR

Con la completa apertura entre el pensamiento y la creación planteada por las vanguardias de los años sesenta y setenta, y el nacimiento del arte conceptual, la relación del artista con el discurso del intelectual evoluciona radicalmente y se erige la figura del curador, cuyo rol no ha dejado de transformarse. Éste pasa de ser un funcionario de la cultura para convertirse durante los años ochenta en un creador y autor de exposiciones, instigador de nuevas sensibilidades y opiniones que orientan el devenir de las artes plásticas. En la actualidad, la relevancia y la necesidad del curador en el campo del arte se han consolidado de manera más equilibrada, fuertemente relacionadas con la realidad sociopolítica y el sistema cultural presente en cada país. El desarrollo de la educación aporta un aumento del interés y la frecuencia con la que el público asiste a los eventos culturales. Las demandas han cambiado y los curadores y artistas deben asumirlas generando proyectos adaptados a estas nuevas exigencias sin disminuir su calidad. Se trata de articular la creación como un lenguaje poroso y en permanente intercambio con otros ámbitos del conocimiento; de proponer lecturas cruzadas más enriquecedoras para propiciar espacios de expresión que integren territorios simbólicos, artísticos y políticos.

Si consideramos el binomio curador-artista hoy en día nos parece natural, luego de superar fuertes tensiones, encontrar sus respectivas ubicaciones y recobrar el equilibrio perdido. Ambas competencias no se encuadran en las delimitaciones profesionales estándar, sino que colindan permanentemente con un factor

de riesgo que pocas veces es apreciado. En el caso del curador, se encuentra en un ambiguo terreno, a medio camino entre el funcionarismo y la poesía. Todo ello conduce a la necesidad de abordar la curaduría más allá de las labores mecánicas y asumir los riesgos que eso implica; pensar un poco en el *plus* que proporciona este profesional cuando su propia personalidad y sus pareceres entran en juego, el aporte que a partir de ese *plus* se añade a la lectura de la exposición. Porque exponer implica efectivamente “exponerse” al peligro: sin duda las obras, pero también las ideas. Exponerse en tanto que artista, pero también en cuanto curador. Exponer es negociar con realidades que no son siempre ideales. Esta toma de riesgo me parece necesaria. En cualquier caso, un artista o un curador se exponen tanto como exponen, es allí donde considero que artistas y curadores tenemos la responsabilidad de aceptar el desafío, de quebrar las nociones estables y definidas, abrir un espacio de fisuras o quiebres al pensamiento que generen detonantes de la curiosidad, el deseo de conocimiento y la crítica.

## V. CONCLUSIÓN

El artista-la obra-el espacio/el artista-el curador. Un rápido recorrido histórico destaca la complejidad de conexiones y tensiones de estas relaciones.

Los primeros proyectos museísticos se arman alrededor de la idea de nación y constitución de un patrimonio dentro del cual se incluían las obras de arte en una posición de subordinación. Durante el siglo XIX el museo participa de la elaboración de la democracia de la cultura, dentro de la cual las llamadas “exposiciones universales” juegan un papel importante. Sin embargo, las obras no adquieren autonomía sino dentro de los cambios producidos por las vanguardias modernistas que generan no sólo una nueva manera de exponer las obras, sino también de interpretarlas; dando origen al nacimiento de una nueva arquitectura de museos. Mas será sólo con las inminentes rupturas y cambios sociales, políticos, económicos, científicos y las innovadoras propuestas artísticas de las décadas de los sesenta y setenta cuando asistimos a un destrozado de los límites del proyecto creativo que repercute en lo que podemos llamar una *museología de la ruptura*. El objeto expuesto pierde su lugar sagrado, se opera una *revolución copernicana* dentro de la museografía y es posible no sólo presentar una obra sino también una idea, y esto inscribiéndola dentro de un sistema comunicativo que plantea múltiples aproximaciones y diseña diversas lecturas.

Son todas estas libertades adquiridas y terrenos conquistados las que permiten que hoy en día disfrutemos de las instalaciones escultóricas de Carlos Runcie Tanaka; que escultura,

dibujo y espacio arquitectónico se articulen en las propuestas de Jorge Pineda; que una obra de arte esté compuesta por las ramas de un árbol caído, como *Los tres estados del tiempo* de Guy Ferrer, o bien que la obra fotográfica olvide su carácter intimista y se convierta en estandarizado, como en los *Tótems* de Anabell Guerrero.

Igualmente la reflexión alrededor de las obras, el peso y la importancia otorgados al curador no están desligados de las revoluciones que acabamos de mencionar. Tal vez el campo es fértil para responder a la demanda de muchos visitantes de museos que manifiestan ir a visitar esos espacios para la búsqueda de *bienestar*.

## REFERENCIAS

El arte contemporáneo y su exposición (*L'art contemporain et son exposition* (2002), Seminario organizado por Elisabeth Caillet y Catherine Perret, París, L'Hamattan, octubre.

Damisch, Hubert (2007), *El amor me expone. (L'amour m'expose)*, París, Klincksieck.

La escenografía del arte contemporáneo. (*Scenographier l'art contemporain*) (1986), Seminario M. N. E. S. Mâcon, Centro de Arte Contemporáneo Villefranche-sur Saône, octubre.

Guasch, Ana María (1997), *El arte del siglo XX a través de sus exposiciones*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Guelton, Bernard (1998), *La exposición, interpretación y reinterpretación. (L'exposition, interpretation et réinterprétation)*, París, L'Harmattan.

Michaud, Yves (2007), *El artista y los curadores. (L'artiste et les commissaires)*, París, Hachette Littératures.

Szeemann, Harald (1996), *Escribir las exposiciones (Écrire les expositions)*, Bruselas, La Lettre Volée.