

Escuela Nacional de Conservación, Restauración  
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

## Memorias del 5° Foro Académico 2012

### Curar o no curar... ésa es la pregunta

Yani Herreman

5to foro  
académico

ISBN: 978-607-484-464-1

foroacademicoencrym@gmail.com

www.foroacademicoencrym.com

La presente reflexión se dividirá en tres partes: una introducción histórica, cuya finalidad es ubicar en contexto el vocablo *curador*; la segunda, medular, tratará sobre el actual uso de la palabra y su relación con el momento de redefinición de muchos aspectos del museo, y, la tercera, un comentario final.

Hoy en día es difícil abrir un periódico y no encontrar en la sección de cultura la reseña sobre la curaduría de algún artista, crítico de arte o estudioso. Fulano de tal ha “curado” la exposición X; la curaduría de XY ha sido excelente o pésima; el curador XYZ opina que la exposición FGHI no transmitió el discurso deseado... Yo curo, tú curas, él cura. ¿Quién cura? ¿Con qué curas? ¿Cómo curas? Así, ¿curar o no curar?: he ahí la cuestión, gira alrededor de la famosa y siempre filosófica pregunta shakespeariana.

Yo me pregunto si acaso —incluso los que estamos aquí— sabemos exactamente en qué consiste la acción de curar, el verbo *curar* o la actividad de “curar”. Por lo menos en lo que sí estamos todos unánimemente de acuerdo es en que poco tiene que ver con la restauración y, menos aún, con la medicina. Por lo anterior, a los compañeros restauradores les solicito un poco de paciencia, mientras escuchan la reflexión sobre la “era de los curadores”.

Me permitiré hacer un poco de historia. El actual uso múltiple de la palabra *curador* y sus derivados tiene su origen, como todos saben, en la palabra latina *cura*: el que cuida, el que guía, el que está a cargo de. Partiendo de este principio, *el curador*, *keeper*, *conservador*, *conservateur* o *curator*, en la práctica museal “tradicional” sería aquel que cuida de la colección de un museo. El vocablo no es de extrañar: si lo analizamos con detenimiento, se refiere a la persona responsable de la integridad física de la colección, del o de los objetos que la componen, de su conservación, investigación y de cualquier uso que se le pudiera dar. Es, en otras palabras, su cuidador, su conservador.

El curador aparece con la noción de *museo*, cuyos antecedentes se remontan al siglo XVII. De acuerdo con Alessandra Motto-la, ya en 1625 “el cardenal Federico Borromeo había dejado su colección de pinturas, estatuas, yesos y dibujos a la Biblioteca Ambrosiana con el deseo de que esta exposición sirviera como escuela de pintura [sobre todo a aquellos a los que la Iglesia les comisionaba obra] con un catálogo titulado *Musaeum*”.<sup>1</sup> Años más tarde, en 1683, se abriría el Museo Ashmoleano, cuyo reglamento interno exige que los “curadores” provengan de sus respectivas especialidades dentro de la universidad. Esta modalidad prevalecerá durante muchos años y se convertirá en una de las dos actuales: el curador institucional.

En inglés, *keeper* —traducido literalmente, cuidador— indica muy directamente el papel del personaje: en la historia de los museos los ha habido muy grandes dedicados a ese cargo. La Asociación Británica de Museos, la más antigua del mundo, creó una primera cátedra permanente para “curadores”, vigente hasta 1929. En 1932, se inició el curso para curadores en museos de arte; sin embargo, los *keepers* ya habían hecho su aparición. Mencionaré sólo a dos: Antonio Panizzi, del Museo Británico, y Pitt-Rivers, del Museo Pitt Rivers, grandes curadores y fundadores de instituciones.

En Francia, desde antes de que el Louvre se volviera el “Museo Central de las Artes”, en 1793, había tenido la asesoría de curadores notables, como el conde de Angivilliers (1726-1794), los pintores Jacques Louis David (1748-1825), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) y Hubert Robert (1733-1808), a quien le debemos pinturas que muestran la Gran Galería del Louvre.

Ya convertido en Museo Napoleónico, público, el conde Dominique Vivant Denon (1747-1825) y el pintor Philippe Auguste

<sup>1</sup> A. Mottola Molino, “I musei della Ragione”, en *Il libro dei musei*, p. 16. No obstante, hay antecedentes aún anteriores sobre los espacios que pudieran denominarse *museos*, como al que Giovo se refirió en su obra.

Jeanron (1809-1877) fueron pilares tanto en la conservación de las colecciones como en la manera de exhibirlas.

En el mundo alemán también surgieron figuras importantes en la “curaduría” independiente y tradicional, ahora llamada *institutional*. Menciono sólo a Christian Mechel (1737-1817) y, posterior a éste, a Alois Riegl (1858-1905).

Para principios del siglo XX, con los cambios en el arte y su relación con la sociedad, dio principio una nueva orientación curatorial. Modesta en sus inicios, internacionalmente fue adquiriendo importancia y espacio. Es indudable que en el campo del arte es donde se percibe con más fuerza el cambio del modelo historicista winckelmaniano hacia una aproximación más libre e interpretativa. En los museos de antropología y de historia (en menor grado) también se inician significativas modificaciones estructurales y de concepto, surgidas a partir del desarrollo de las ciencias antropológicas y la museología.

A esta época, generadora de una de las actuales tendencias curatoriales, pertenecen Wilhelm von Bode (1845-1929), Wilhelm Vallenginer (1880-1958) y Alexander Dorner (1893-1957), en Alemania; Paul Rivet (1876-1958), director del Museo del Hombre en París, Georges Henri Rivière (1897-1985), curador y uno de los creadores de la museología moderna, Georges Salles (1889-1966) y Germain Bazin (1901-1990), en Francia; Georges Brown Goode (1851-1896), John Cotton Dana (1856-1929), Franz Boas (1858-1942), George Eduard Seler (1849-1922) y Alfred Barr (1902-1981), en los Estados Unidos. Todos ellos tuvieron una gran influencia en la actividad museal internacional, al proponer una nueva aproximación a la práctica curatorial y museográfica.

En México, en el siglo XIX sobresalieron en las curadurías del entonces llamado Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia —posteriormente, Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, y después, Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia—, entre otros, José Fernando

Ramírez (1804-1871), Jesús Galindo y Villa (1867-1937), Alfonso Herrera, padre (1838-1901) e hijo (1869-1942; éste sería después eminente director del Museo Nacional de Historia Natural), Antonio del Castillo (1820-1895), Isidro Rafael Gondra (1788-1861), Gumesindo Mendoza (1834-1884), Jesús Sánchez (1842-1911), Alfonso Pruneda (1879-1957) y Leopoldo Batres (1852-1926).

Ya en el siglo XX, surgirán figuras como Daniel Rubín de la Borbolla (1907-1990) y Fernando Gamboa (1909-1990). Todavía en los sesentas, cuando se inauguró el Museo Nacional de Antropología, prevalecía el sistema institucional, es decir, aquel apegado a una serie de normas institucionales y con un enfoque historicista: eminencias como Román Piña Chan (1920-2001), arqueólogo reconocido mundialmente, era el curador (en jefe) de arqueología, y al frente de etnología estaba Fernando Cámara Barbachano (1919-2007). En el área de las artes sobresale, sin duda, Fernando Gamboa, aunque Inés Amor, Carmen Barrera, Jorge Alberto Manrique (1936), entre otros, también tuvieron importancia en distintos ámbitos del quehacer artístico.

El término *curador* definitivamente connotaba, incluso en los museos de arte, algo muy distinto de su actual acepción. Ésta inicia en la década de 1980, según varios de los especialistas en el fenómeno, como Christoph Tannert y Ute Tischler, para quienes es una resultante de lo que califican como “una crisis de identidad en la producción artística”,<sup>2</sup> un fenómeno suscitado en y relacionado con los museos de arte y sus exposiciones. A partir de ese momento, se produce una explosión de propuestas innovadoras que aún vivimos. Con este panorama, y con tales parámetros, también cobran existencia centros de formación, en paralelo a aquellos que continúan formando curadores en la línea tradicional o, llamémosle, “institucional”.

<sup>2</sup> Ch. Tannert y U. Tischler (eds.), *Men in Black. Handbook of Curatorial Practice*, p. 9.

Actualmente, en varias de las universidades inglesas, como la de York, se imparten cursos de curaduría “institucional”, cuyos objetivos se expresan claramente:

Introducción al contexto institucional en el que el arte y la arquitectura han sido y siguen produciéndose, coleccionándose, exhibiéndose e interpretándose y ofrece la oportunidad de evaluar el efecto de la interpretación en las obras de arte y la arquitectura...

Desde su creación, en 1882, la Escuela del Museo del Louvre es la encargada de la formación de los futuros conservadores —en la actualidad, mayoritariamente con vocación institucional—, cuya mira está puesta sobre todo en ingresar en el sistema de cultura gubernamental al que pertenece el museo. Éste tiene hoy en día cerca de 60 “conservateurs” o curadores de planta que forman parte del sistema de cultura francés; son responsables de la seguridad y la conservación de las colecciones bajo su custodia, tanto en almacén como en exhibición. Son, asimismo, docentes en la Escuela del Louvre.

En los Estados Unidos también existen universidades en las que se imparten doctorados en curaduría, como la de Nueva York, pero básicamente siguen el patrón institucional, con prioridad en el conocimiento en áreas de la historia del arte, más algunas materias sobre educación y administración.

En paralelo, y cada vez con una mayor demanda y una oferta más plural, en centros de enseñanza tan importantes como la Universidad de Viena ha surgido una tendencia diferente, que se desarrolla, desde mi perspectiva, a partir de las circunstancias actuales del arte, su relación con la sociedad y de los cambios del propio constructo *museo*. Sobresalen la Universidad de Bard<sup>3</sup> y su Museo Hessel, en Annandale-on-Hudson, Nueva York, en los Estados Unidos, que inició el Centro de Estudios Curatoriales

<sup>3</sup> Universidad creada en 1860 por John Bard en Nueva York, Estados Unidos.

en los años sesentas del siglo pasado. En 1992 abrió su actual programa sobre exposición, investigación y educación, cuyo objetivo es el estudio interdisciplinario del arte contemporáneo y su relación con el desarrollo de la sociedad y la cultura.

De acuerdo con *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its Discontents*, los programas curatoriales más importantes están en el Centre for Curatorial Studies at Bard College, en New York Hudson River Valley; Curating Contemporary Art, en el London's Royal College of Art; Estudios Curatoriales, en la Ciudad de México; el California College of the Art's Curatorial Practice Program de San Francisco, y l'École du Magasin, en Grenoble, Francia.<sup>4</sup>

De hecho, los centros de formación curatorial se han multiplicado y existen distintas tendencias dentro de la modalidad de la “curaduría libre”. El Banff International Curatorial Institute (BICI), por ejemplo, aborda aspectos de la exposición que raramente se asocian con el “curador libre o invitado”, como también se le designa: el uso del lenguaje, cédulas extensas o complejas y la relación de colaboración o de subordinación dentro de una estructura. Me parece que éstos son dos puntos claves en la práctica curatorial y, desde luego, museográfica.

¿Qué es entonces un curador en la actualidad?

Desde mi particular punto de vista, es el conceptualizador de una exposición; es un creador por sí mismo, en tanto imagina, conjunta, asocia, ordena y exhibe un concepto, idea o sensación por medio de objetos y medios dispuestos sintácticamente en un espacio determinado.<sup>5</sup> Sin embargo, como dicen Harald Sze-

<sup>4</sup> K. Scott (ed.), *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its Discontents*, p. 9.

<sup>5</sup> Seth Siegelau (curador independiente) llega a afirmar lo siguiente: “He oído que los curadores se han vuelto importantes, que incluso se habla de ellos como ‘pintores’, al usar a otros pintores como ‘pintura’” (en inglés en el original: “I have heard curators have become very important, and are even spoken of as being ‘painters’ using the artists they show as a form of ‘paint’”); P. Funken, “Curators-just more lice on the artists bum?”, en Ch. Tannert y U. Tischler (eds.), *op. cit.*, p. 167.

man, Hans Ulrich Obrist, Lucy Leppard, Pontus Hultén y, más recientemente, Cuauhtémoc Medina, es imposible definir la figura del curador. Si nos apartamos un poco, sólo un poco, de la línea más tradicional e institucional, constataremos que es una figura que se ha vuelto multidimensional y multifacética.

La creación artística actual, dada su nueva relación con la sociedad, las múltiples áreas de la ciencia, y de la estética y del diseño, es muy compleja. Su vínculo con hechos sociales como el racismo, la opresión, la política, la globalización, el sexo, el género y, desde luego, la economía, le imprimen un sello característico de contemporaneidad. La participación —y el consecuente enriquecimiento— de la producción artística actual en otras expresiones culturales como la arquitectura, el cine, las artes escénicas, la vuelven aún más compleja. Lo anterior hace que muchas veces la creación artística sea poco accesible al público no especializado (y también con frecuencia al que se dice serlo), por lo que el curador, en otra de sus acepciones, viene a ser un “mediador”, al adquirir un papel que, por su carácter didáctico-reproductivo, a mi modo de ver debería permanecer en el ámbito museal. Peter Funken razona que la presencia del curador “por proyecto”, el famoso “freelancero”, tiene su origen en la demanda actual, nacida —en los países desarrollados, en una sociedad que le adjudica un valor económico al arte— de un clima económico favorable. La “presentación y el marketing de las estrategias del arte y del mercado de éste”<sup>6</sup> adquieren una capital importancia.

Se ha vuelto moda que las exposiciones tengan, como en el caso de los edificios de museo de autor, el sello de un “curador” que en ocasiones tiene el mismo peso o más que el del propio artista, y no es raro saber que éste fue el curador de la exposición. Isabelle Graw apunta que “probablemente no hay un solo curador joven y ambicioso que no prefiera una exposición llevada a cabo bajo este proceso ‘curatorial’ a una exposición tradicional”.

<sup>6</sup> P. Funken, *op. cit.*, p. 280.

En el actual mundo del arte, este profesional decide lo que debe interesar y argumenta sobre el porqué debe ser así; a diferencia del crítico tradicional, interviene en la creación artística, en la producción de la exposición. El nuevo curador se relaciona con la historia del arte, en tanto investiga el desarrollo de las obras. También es un mediador, un operador financiero, en tanto que obtiene recursos, y un diseñador o museógrafo, al decidir espacios, ubicaciones e instalación de obra.

De las anteriores premisas, surgen dudas como las que se plantea el mencionado Tannert:

1. Ausencia de un área laboral del curador: ¿Este nuevo profesional es un conservador *stricto sensu* o se trata de un diseñador de exposiciones-museógrafo?
2. ¿Cuál es el papel real del “curador”?; ¿cuál, su autopercepción?
3. ¿Cuáles son las diferencias en la práctica curatorial dentro de los museos o relacionadas con estos, o en distintos países?
4. ¿Existen diferencias en los diversos países?
5. ¿La actividad curatorial es una que confirme la institucionalidad o la critique?
6. ¿Se trata de una interpretación de la obra?
7. ¿Es un mediador, como decíamos más arriba?
8. ¿Apoya o supedita a los artistas?
9. ¿Se trata de un artista en sí mismo?
10. Finalmente, ¿cuál es la responsabilidad del curador ante el público?

Olivier Debrouse, mexicano, dice: “El curador debe poner orden en la comprensión o percepción, más allá de los trabajos técnicos que tienen que ver con la conservación, con los trabajos del museo”. Agrega: “El curador es un ordenador que detecta, contextualiza y es a la vez historiador, filósofo, teórico y, eventualmente, sabe algo de arte”. Es a esta posición a la que

se refiere Tannert cuando dice, a su vez, que “esta atribución de superioridad moral sobre el arte que clama por una función social nos parece sospechosa. A los artistas le son requeridas una serie de condiciones”.

Para Cuauhtémoc Medina,

es muy distinto un curador que toma a su cargo una galería a uno que quiere hacer visible una idea en un garage. A lo más que puede uno llegar es a hacer posible una relación entre el arte y los públicos, en el entendido de que el arte avanzado no siempre encuentra público avanzado y, por lo tanto, requiere de una intervención.

El museo, desde hace ya varios años, ha establecido su papel como mediador cultural. Sus propios especialistas han fungido como tales, pero sin la presión, por lo menos ostensible, de un giro económico. Si bien estoy convencida de que el museo ha acelerado sus cambios en los últimos años, sigo pensando que le corresponde a éste y a sus especialistas la labor como mediadores culturales por excelencia.

Para muchos estudiosos, incluso reconocidos curadores internacionales, la figura adolece actualmente de un sobredimensionamiento. Arthur C. Danton, crítico de arte estadounidense, habla incluso del “poder del *curatorio*”.<sup>7</sup>

La aparición de los curadores, llamémosles, “libres”, que ofrecen sus servicios dentro de una red o plataforma, ha desarrollado nuevos métodos de trabajo y modificado los conceptos de la mediación del arte. En oposición a los que están inmersos en una institución, escapan de la institucionalidad, y adquieren más libertad de acción y un grado de prestigio parecido al de otros

<sup>7</sup> En inglés, *curatoriate*: término acuñado por John Clark para designar una red de curadores que, al tiempo que ejercen poder absoluto, crean circuitos de exhibición, fijan condiciones para las exposiciones y establecen cánones internacionales.

creadores-productores artísticos. Con la aparición de los curadores artistas y artistas curadores, se establece una relación de competencia que ambas partes han tratado de resolver desde los años noventas con modelos de participación colectiva.

Con una nueva cita de Medina,

el curador independiente nace a mediados de los setenta, sobre todo en Estados Unidos, porque los museos principiaban a padecer el hecho de que sus intereses empezaban a ser circulares, o sea los patrones o los directores de museos estaban constantemente yendo hacia los mismos. Entonces la función del curador independiente apareció como un remedio de las instituciones culturales para no caer en la inercia de su repetición.

Y agrega: “La última fase de esta evolución es, en los noventa, cuando debido a la globalización, estos personajes externos vienen a ser los agentes del proceso de interrelación, allí es donde ciertamente algunos curadores en Latinoamérica y en México tuvimos la suerte de un rol significativo”.<sup>8</sup>

La anterior aseveración es, sin duda, fuerte pero cierta. La institución museo es nuevamente vista como “circular” y “repetitiva”, lo cual puede aplicarse al arte mismo.

En lo particular, considero que la discusión actual entre los curadores institucionales, o que trabajan en un museo, y los que he denominado *libres*, radica básicamente en la naturaleza del arte y sus formas de producción y presentación. Veamos dos ejemplos de esto: Iván Edeza, cineasta y curador, trabaja en un proyecto llamado Casa Vecina, en México. Para él

la mejor de las veces, trascienden las ideas de los curadores, otras

<sup>8</sup> C. Medina, “El curador debe poner orden en la comprensión o percepción con los trabajos de museo”, en *Reforma*, 15 de abril de 2007, p. 4, disponible en <[http://reforma.com/guianrumbo del arte en www.reforma.com/cultura/articulo/759170/?Param=7&Plaza Consulta=Reforma](http://reforma.com/guianrumbo%20del%20arte%20en%20www.reforma.com/cultura/articulo/759170/?Param=7&Plaza%20Consulta=Reforma)>

sólo sus modas. Hay curadores que se van inflamando a lo largo de un tiempo y dejan para el mercado un grupo de artistas que puede funcionar bien y que para el propio curador le funciona para ser una figura. Hay curadores que son protagónicos, que buscan ser ellos los que luzcan, pero muchos otros no lo son.<sup>9</sup>

Edeza considera que su medio, el video, precisa de una curaduría de este tipo.

El otro ejemplo de curador independiente es el músico Rogelio Sosa, director del Festival Radar y curador de *Decibel*, una muestra dedicada a la electrónica experimental.

Los curadores son personas que se encargan de establecer un diálogo en un espacio delimitado, pero yo trabajo con sonido, todas mis curadurías se centran en lo sonoro y todas las cuestiones que propongan una nueva forma de entender la dimensión acústica, de modo que el mío es una forma muy particular de entender la curaduría: trabajo con el tiempo y no tanto con el espacio, mi evento está limitado por el evento.<sup>10</sup>

Agrega algo muy interesante: “Mi labor es tratar de hilar un discurso coherente a partir de un eje conceptual, que pueda ayudar al público a percibir una estructura. Todo esto es muy nuevo, el arte sonoro es una entidad independiente que está ligada a la música y al arte”.<sup>11</sup>

La realidad es que se exagera la naturaleza supuestamente estática y elitista del museo en gran medida por la importan-

<sup>9</sup> I. Edeza, “Actualmente, ‘el poder del curatoriado’ no puede negarse, por ello, es importante conocer sus estrategias e intereses”, en *Reforma*, 15 de abril de 2007, p. 6. disponible en [http://reforma.com/guianrumbo del arte en <www.reforma.com/cultura/articulo/759170/?Param=7&Plaza Consulta=Reforma>](http://reforma.com/guianrumbo%20del%20arte%20en%20www.reforma.com/cultura/articulo/759170/?Param=7&Plaza%20Consulta=Reforma)

<sup>10</sup> R. Sosa, *op. Cit.*, p. 6.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

cia que le han dado los medios de comunicación: la crítica a las instituciones propició, como lo asegura el mismo Medina, la aparición de figuras que para el doctor Eric Moody, de la City University de Londres, han dado lugar a un reducido grupo de poder llamado, precisamente, *curatorial power*, que ha adquirido características similares a las que critican.

La reacción a las posiciones exageradas de autoseducción curatorial se ha dado no sólo entre las instituciones sino también en el ámbito artístico. Tannert menciona que

durante la tercera “Biennale de Berlin 2004” se declaró que el término curador era indeseable, dadas sus connotaciones jerárquicas. Obviamente —agrega—, es una exageración pensar en [toda] la curaduría como una “pose” pero también era una exageración esta actitud de mirarse el ombligo como una actitud sana dentro del negocio de la exhibición, que finalmente no es más que un circo.<sup>12</sup>

Por todo lo hasta aquí expuesto, y por la naturaleza dinámica propia del arte contemporáneo y sus espacios de creación y exhibición —sean éstos museos, galerías, garajes, calles—, es importante asegurar una formación curatorial seria y responsable. Como dice el multicitado Medina, no es fácil: “las personas asumen la función de curador y ningún grado de educación superior puede garantizar que sean capaces, no digamos de curar correctamente, sino de curar en lo absoluto”.<sup>13</sup>

Así, las diferencias entre curaduría “institucional” y “libre” se han radicalizado políticamente y la participación de los medios de comunicación las han acrecentado. Creo que esto no es adecuado para nadie, que el fenómeno se debe analizar con detenimiento y, en dado caso, el constructo *museo* integrará aquello que sea más conveniente.

<sup>12</sup> En Ch. Tannert y U. Tischler (eds.), *op. cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> C. Medina, *op. cit.*, p. 32.

Por la importancia que han adquirido los museos, las galerías y las exposiciones, se ha dado, en paralelo, una explosión de centros de formación curatorial, unos más serios que otros, unos más rígidos que otros, unos más tradicionales que otros. Lo que es un hecho es que la socialización del arte, por un lado, y su comercialización, por el otro, fomentan la actividad de los curadores independientes.

Ya he mencionado los principales centros de formación en otros países. Es conveniente resaltar, asimismo, que en México existen curadores de primer nivel tanto de arte como de otras disciplinas. Con el riesgo de no incluir a alguno, enumero a aquellos, en el horizonte de la producción artística, que han estado más activos últimamente:

Oswaldo Sánchez (ex director del Museo de Arte Moderno, MAM), Víctor Palacios (MAM), Gonzalo Ortega (ex director del Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Roma, formado en la Universidad Humboldt, en Berlín), Michel Blancsube (Fundación Jumex), Magnolia Garza (curadora asociada en el Museo Tamayo), Ruth Estévez y Carlos Palacios (ex curadora y curador en jefe, respectivamente, del Museo Carrillo Gil, MCG), María Rodríguez (curadora en jefe del MUAC), Helena Chávez Mac Gregor (MUAC, Campus Expandido), así como Guillermo Santamarina, Príamo Lozada, Cuauhtémoc Medina, Luis Martín Lozano, Renato González Mello, Ana Garduño, Ana Elena Mallet, además de los de la generación más establecida, como Teresa del Conde y el recientemente fallecido Ricardo Pérez Escamilla.

## Conclusión

La actividad de cuidar, proteger, ordenar, exhibir e interpretar las colecciones de un museo es inherente a su aparición como constructo social. En el caso de los museos de arte, la curaduría —y éstos mismos— se ha modificado, en menor o mayor grado,

dependiendo de su carácter institucional o independiente. En general se puede afirmar que su actividad se ha enriquecido y sus características se han transformado como respuesta al cambio en el arte contemporáneo, a la nueva relación entre éste y la sociedad y, no menos importante, a los cambios en el museo como institución. Tanto curadores independientes como institucionales concuerdan en este punto.

La curaduría puede practicarse, libre y afortunadamente, de maneras diferentes. La “libre”, o “independiente”, puede coexistir con la tradicional, arropada por la institución inveterada de museo, ámbito que, no obstante, puede presentar espacios de libertad total para artistas y creadores. Considero que esta libertad indica la vitalidad de la producción artística, la evolución del constructo *museo* y la oportunidad de la sociedad de acercarse al arte de distintas maneras. ¡En hora buena esta gama de posibilidades!

En la práctica profesional de la curaduría, sea en el dominio institucional o independiente, las condiciones esenciales son la seriedad y la ética.

Para cerrar, cito a Mónica Mayer, artista visual y curadora:

¡Ojalá hubiera más curadores independientes o institucionales chicos! Por desgracia lo que abundan son organizadores de exposiciones, que no curadores, que por ignorancia, por flojera, por falta de creatividad o por intereses personales, siempre se limitan a invitar a los artistas de su establo, o a sus imitadores. Me producen aún más malestar las exposiciones o eventos que sólo son una pantalla para fortalecer las relaciones públicas del curador. También veo demasiadas exposiciones en las que el curador chafea y se olvida del público, he visto algunas que son un homenaje a la hueva en las que la lista de curadores era casi tan larga como las de los artistas y muchas en las que el único nombre que destaca en una muestra es el del curador. No dudo que gran parte del malestar de la cura-

duría sea porque hay muchos trepadores ignorantes usurpando los puestos de los verdaderos curadores.<sup>14</sup>

## Bibliografía

Funken, Peter  
2003 “Curators-just more lice on the artists bum?”, en Christopher Tannert y Ute Tischler (eds.), *Men in Black. Handbook of Curatorial Practice*, Berlín: Künstlerhaus Bethanien, 280 pp.

Kuoni, Carin (ed.)  
2001 *Words of Wisdom. A Curators Vade Mecum on Contemporary Art*, Nueva York: Independent Curators International, 176 pp.

Morales Moreno, Luis Gerardo  
1994 *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, 1.a ed., México: Departamento de Historia-UIA, 285 pp.

Mottola Molfino, Alessandra  
1991 “I musei della Ragione”, en *Il libro dei musei*, Turín: Allamandi.

Obrist, Hans Ulrich  
2008 *A Brief History of Curating*, Dijon: Les Presses du Réel, 238 pp.

Rico, Luisa Fernanda  
2004 *Exhibir para educar: Objetos, colecciones y museos de la Ciudad de México (1790-1910)*, Barcelona: Pomares, 447 pp.

<sup>14</sup> Mónica Mayer, en “Algunos de mis mejores amigos son curadores”, disponible en <<http://www.criticarte.com/Page/varios/MonicaMayerPonencia.html>>.

Scott, Kitty (ed.)

2008 *Raising Frankenstein: Curatorial Education and its Discontents*, Nueva York: The Banff Center-Koenig Books, 112 pp.

Tannert, Christopher y Ute Tischler (eds.)

2003 *Men in Black. Handbook of Curatorial Practice*, Berlín: Künstlerhaus Bethanien, 280 pp.

Townsend, Melanie

2003 *Beyond the Box. Diverging Curatorial Practices*, Banff: The Banff Centre Press-Walter Phillips Gallery Editions, 183 pp.

## Referencias electrónicas

Lee Sorensen (ed.), *Dictionary of Art Historians*, disponible en <[www.dictionaryofarthistorians.org](http://www.dictionaryofarthistorians.org)>, consultado el 15 de abril de 2012.

Mayer, Mónica, “Algunos de mis mejores amigos son curadores”, ponencia, II Simposio de Arte Contemporáneo UDLA-P, 15 de noviembre de 2002, disponible en <<http://www.criticarte.com/Page/vari0s/MonicaMayerPonencia.html>>, consultado el 15 de abril de 2012.

Rico, Luisa Fernanda, “Objetos y colecciones para la divulgación de la ciencia: Primeros pasos”, disponible en <[http://www.dgdc.unam.mx/cienciapublica/Assets/pdfs/ponencia\\_rico.pdf](http://www.dgdc.unam.mx/cienciapublica/Assets/pdfs/ponencia_rico.pdf)>, consultado el 13 de abril de 2012.