

La crítica de arte

Historia, teoría y praxis

Anna Maria Guash (coordinadora)

Ferràn Barenblit

Pilar Bonet

Jesús Carrillo

Romà de la Calle

Rocío de la Villa

Catherine Millet

Joan M. Minguet Batllori

Isabel Valverde

Ediciones  del Serbal

7. La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo

Ferràn Barenblit

Desde inicios de la década de 1980 las exposiciones se han convertido en tema de controversia. Es un proceso que llevaba tiempo gestándose –de hecho, como mínimo desde diez años antes–, pero que se ha incrementado en los últimos años. Por una parte, se puede constatar este notable aumento de la atracción por las exposiciones, interés que se puede apreciar en el crecimiento de la atención de la prensa y en la conciencia generalizada de que las exposiciones son acontecimientos que pueden ser un buen índice del estado de la cuestión en arte contemporáneo. Cabe aclarar, sin embargo, que no todo lo que los medios de comunicación denominan exposiciones de arte contemporáneo son acontecimientos dignos de atención por su calidad. Este interés se ha traducido, por otra parte, en un aumento incuestionable de la cantidad y la magnitud de las muestras. Si hace treinta años una exposición era una cuestión relativamente sencilla, en la que reunir una serie de obras se convertía en una práctica no excesivamente complicada, en la actualidad se ha convertido en algo mucho más complejo. No tan sólo en lo que se refiere a las cuestiones más rutinarias relativas a su organización (traslado de piezas, seguros, publicaciones, etc.), sino en cuanto a su concepción teórica. Se espera que las exposiciones sean capaces de arrojar un poco de luz en el panorama artístico actual y se confía en que lo hagan pensando en un gran número de asistentes. El público ha despertado su atención por el arte contemporáneo y, de un desinterés manifiesto en las décadas cercanas, hemos pasado a una asistencia masiva. En algunos casos, determinados acontecimientos de gran alcance –como pueden ser las grandes bienales o documenta– cuentan sus asistentes en cifras cercanas al millón de personas. De ellos, sólo una pequeña parte han tenido contacto previamente con arte contemporáneo, lo que puede servir de buen indicio de cuáles son los desafíos que tenemos ante nosotros.

El responsable de la concepción teórica y de implementarla en un espacio expositivo es el curador de exposiciones. Al contrario de lo que ocurre en América, en España ha existido una cierta confusión con el término, posiblemente, tal como se discute más adelante, debido a su excepcionalidad institucional. Por esta razón, se ha venido a utilizar con mucha asiduidad la palabra «comisario» que, indudablemente, arrastra otras connotaciones. Hay quien cree que «curador» es un anglicismo innecesario. El *María Moliner* lo define así: «Se aplica a la persona que tiene cuidado de alguna cosa»; mientras que de comisario dice: «en sentido amplio, persona que desempeña un cargo o una función especial por comisión o delegación de una autoridad superior».¹

La creación artística contemporánea lo es en tanto que realizada en un marco cronológico determinado. Ese marco está en continua discusión. Es razonable que así sea. Por una parte por la obvia constatación de que cada año nos alejamos más de cualquier fecha tomada como supuesto inicio de la contemporaneidad y, por tanto, obligamos a ese supuesto marco a crecer. Por otra parte, el determinar un inicio para esa contemporaneidad no es un ejercicio que tan sólo existe por conveniencia: poner el límite en uno u otro momento implica afirmar que las bases conceptuales de aquella época están todavía vigentes en la actualidad. En 1997, la revista francesa *Art Press* efectuó un sondeo a un gran número de curadores de arte cuestionándoles cuáles eran los límites de la contemporaneidad. Cyril Jar-ton contestó con una frase muy acertada: «el arte contemporáneo es el que se está haciendo».²

A partir de esa definición cronológica, el historiador o el crítico de arte contemporáneo se debe enfrentar ante un panorama complejo, compuesto por diversas corrientes a veces irreconciliables entre sí, detrás de las cuales existe siempre una postura que va mucho más allá de la formalización plástica de las obras. El arte contemporáneo no es, así, un todo coherente que podemos analizar a través de un único paradigma conceptual, sino una serie de tendencias que toman forma a través de creadores y teóricos.

El arte contemporáneo es el resultado de la suma de tres prácticas diferentes. En primer lugar, y aunque resulte obvio decirlo, tiene su base en la propia producción artística. En segundo lugar, en la imprescindible teoría para que esa producción pueda tener lugar: el conjunto de propuestas y especulaciones sobre el conjunto de ideas que conforman la cultura contemporánea. Este difuso *corpus* está compuesto por multitud de conceptos, algunos de los cuales se agrupan en discursos más o menos reconocibles dentro de ese conjunto. En tercer lugar, la creación contemporánea necesita imprescindiblemente de la crítica de arte para analizar y volver a alimentar este proceso. Cabe aclarar que estas tres prácticas están íntimamente ligadas entre sí y cada una de ellas necesita de las otras dos para poder efectivamente tener lugar.³

El curador se halla en un punto equidistante a esas tres fuentes. Quizá de la que se halle más lejos –a la imprescindible distancia crítica necesaria– es de la propia creación artística, aunque frecuentemente se halle trabajando junto al artista como primer interlocutor en la producción de sus obras de arte. Es un teórico, en tanto que sus exposiciones y los textos que la acompañan beben de una serie de hipótesis que él mismo construye o matiza. También ejerce una posición crítica, dado que su actitud ante la creación artística se da, en parte, a posteriori, como ejercicio crítico mediante el cual intenta arrojar luz y proporcionar las herramientas para un análisis crítico de la producción artística. Esta posición le da una posición privilegiada en el complejo entramado que constituye actualmente el arte contemporáneo entendido como un todo.

Es muy difícil definir un perfil único para englobar todos los curadores y todas las propuestas de curatoría. Un curador puede ser un profesional educado en el sistema tradicional y que tiene un título universitario. Sin embargo, y dado que las artes visuales siguen siendo una de las áreas más permeables a los no educados, la formación universitaria específica no es imprescindible⁴. Mucho más importante es haber pasado por un largo período de lucha con las formas institucionales de exposición para ser capaz de proponer

1 *María Moliner, Diccionario de uso del español*, Segunda edición, Madrid, Gredos, 1998.

2 *Art Press*, marzo 1997, nº 222. La expresión francesa original era la intraducible «L'art en train de ce faire».

3 Vid. Dorotee Richter en AAVV, *Curating Degree Zero*, Verlag für modern Kunst, Nürnberg, 1999, pp 13-17.

4 Vid. Sigrid Schade en AAVV: *Curating Degree Zero*, op cit.

las soluciones adecuadas para cada tipo de muestra. Según Schade, el crédito del curador se basa en tres rasgos básicos. Por una parte, su conocimiento y autoridad en arte contemporáneo, lo que le da capacidad de defender sus tesis y sus propuestas de forma contrastada. En segundo lugar, el curador debe acreditar su capacidad para actuar como mediador, tal como se discute más adelante. Por último, el curador debe ser capaz de moverse con cierta facilidad en el complejo sistema de posturas e intereses que constituye el arte contemporáneo: cada uno de los implicados a nivel personal –creadores, marchantes, críticos, teóricos, coleccionistas–, colectivo– las posturas que a nivel grupal pueden representar opciones o tendencias –o institucional– museos, administraciones públicas y la academia.

En los últimos años, uno de los lugares comunes más habituales para referirse a la actividad de los curadores es el de asignarles el papel de mediadores. Este rol ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. En una fecha tan temprana para el ejercicio de esta profesión como 1975, el curador británico Lawrence Alloway (1926-1990) lo explica de la siguiente manera: «De las múltiples posibilidades de exposición presentada por el mundo del arte en un momento determinado, el curador selecciona lo que él quiere presentar y calcula la viabilidad del proyecto. De ahí que su función se pueda considerar como aportación, dado que selecciona la masiva información que se halla diseminada [...]. Cuando prepara una exposición, su posición cambia: cuando la exposición es visitada, su papel pasa a ser parte de la producción del museo».⁵⁶

Alloway continuaba afirmando que «el museo debe verse en relación al resto del mundo del arte como un sistema de información». La función de mediación ha cambiado mucho desde entonces. El curador situado, como decíamos antes, en esa situación en paralelo a creación, teoría y crítica, puede ejercer un papel de negociador entre las instituciones, su público, los creadores y las demandas de la sociedad a la que ha de prestar servicio.

Tres momentos de la corta historia de la curaduría

La exposición es la principal forma de contacto del arte con su público desde mediados del siglo XVIII⁷. Es un modo de expresión en el que, sin embargo, no se ha teorizado hasta épocas muy recientes y, aún hoy, no existen teorías tan sólidas como en otros campos de la crítica o la historia del arte. En lo que respecta al arte contemporáneo, la pequeña historia de la curaduría tal como la entendemos hoy puede comenzar a registrarse en la década de 1960, al mismo tiempo que comienzan a generarse los modelos que cuestionan la Modernidad. En ese momento es en el que las exposiciones toman el relevo a los manifiestos de las vanguardias de la primera mitad del siglo y las teorías mantenidas por los críticos e historiadores durante la década de 1940 y 1950⁸. Es a partir de entonces que se puede distinguir la manera en que las exposiciones –sobre todo las colectivas– comienzan a marcar hitos para el estudio de la historia del arte. Muchas de ellas aparecen firmadas ya por curadores que van perfilando el nuevo papel que deberán jugar.

Uno de los ejemplos más notables es *When the Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Live in Your Head*⁹, que tuvo lugar en el Kunsthalle de Berna en la primavera de 1969. Organizada por Harald Szeemann, reunió la obra de 69 artistas con la pretensión de sintetizar las diferentes posturas que el nuevo paradigma de la posmodernidad había generado. La exposición se hacía eco de las profundas inquietudes que se habían propagado al calor de los sucesos de ese final de década. Para ello, Szeemann recorrió las principales ciudades de Norteamérica y Europa Occidental. Su objetivo era, como aclara Anna Maria Guasch, «presentar las distintas prácticas basadas en la primacía del proceso y de las actitudes, entendiendo por «actitud» un tipo de trabajo realizado en formas materiales como inmateriales»¹⁰. La muestra, tal como la

7 Marta Ward, «What is important about the History of Modern Art Exhibitions» en *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 451.

9 Trad: «Cuando las actitudes se convierten en forma: obras –conceptos –procesos –situaciones –información. En vivo en tu cabeza.»

8 Anna Maria Guasch, *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2000, p. 5.

10 A. M. Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1990*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

5 Todas las citas del presente artículo cuya lengua original no era el castellano son del mismo autor.

6 Lawrence Alloway, «The Great Curatorial Dim-Out», *Artforum*, mayo 1975, pp. 32-34.

vemos con una cierta perspectiva histórica, fue de gran importancia. Por primera vez se pusieron juntos la obra de una serie de artistas que ponían su acento en la faceta conceptual o «intelectual» del arte; o sea, la que daba más importancia a la idea que a la materialización. En última instancia, la exposición era un ejemplo más de la rebelión contra las formas tradicionales de arte representadas en aquel momento por los museos, galerías y obras consagradas. Por otra parte, fue la primera vez en que dicho proceso tenía su culminación en una exposición abierta al público que congregó a un gran número de personas. Szeemann repetiría un esquema similar en la quinta edición de *documenta*, que él organizó en 1972.

La evolución de la práctica de la curaduría tiene otros ejemplos notables en los que las exposiciones constituyeron marcas notables en la evolución del arte contemporáneo, como las dos exposiciones que relanzaron los neoexpresionismos a principios de la década de 1980: *A New Spirit in Painting* (Royal Academy of Art, Londres, 1981) y *Zeitgeist* (Martin Gropius Bau, Berlín, 1982). En cierta forma, representaron la respuesta a ese movimiento que Szeemann había definido tan sólo diez años antes. Aunque con diferencias, ambas exposiciones reunieron la obra de una serie de artistas –sobre todo pintores– que ponían un acento especial en lo que por entonces sus críticos llamaron «celebración de la apariencia». En este campo, la práctica artística aparecía como un proceso de catarsis y de realización. El creador, como primer motor de esta maquinaria artística, aparece como el catalizador de una transformación que provoca la liberación y la purificación –tanto de él como del espectador. Las nociones que le eran propias eran las desligamiento o suspensión y, lo que se nos proponía, era que el creador fuera el encargado de liberarnos de la realidad, en lugar de que ella fuera su punto de partida.¹¹

Ambas exposiciones, organizadas por Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal (Nicholas Serota también colaboró en la de Londres) celebraban ese movimiento. En su planteamiento programático estaba el deseo de superar los planteamientos del arte concep-

tual –y algunos derivados, como el minimalismo– que habían protagonizado la escena artística de los años anteriores para poner su acento en la subjetiva visión del neoexpresionismo. Ambas muestras tuvieron un inmenso impacto. Fueron el punto de partida de un período intenso y confuso, en el que estos dos planteamientos artísticos entraron en colisión en numerosas ocasiones.

La década de 1980 fue una época en la que se delimitaron gran parte de las prácticas llevadas a cabo por curadores, sobre todo en España. Fue una década en la que su protagonismo fue en aumento, en paralelo al crecimiento del número, dimensión, presupuesto, y atención del público hacia las exposiciones. Una de las pretensiones que nacieron en aquella época era que las exposiciones podían constituir una excelente atalaya para divisar el complejo panorama de las artes visuales. Un buen ejemplo de esa intención fue la muestra, que supuso el inicio de una nueva visión sobre el arte contemporáneo: *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, París, 1989). Jean Hubert Martin fue el primer curador que, en una escala ambiciosa, planteó dar una visión de la creación a nivel mundial que superara la hegemonía de la arbitrariedad de lo occidental. La exposición supuso la primera vez en que el arte de los cinco continentes podía verse en una cierta igualdad de condiciones, superando la visión colonial al uso hasta entonces. La impresión que generó *Magiciens de la Terre* fue muy grande. No sólo porque proponía una visión novedosa de arte y artistas absolutamente desconocidos para la mayoría del público europeo (incluso el especializado), sino también porque fue el punto de partida por un interés único por el arte africano, asiático, latinoamericano y de Oceanía. Diversas muestras bebieron de esta fuente y, a lo largo de los cinco siguientes años, se fue reformulando esta visión no eurocéntrica. Un notable ejemplo, que se pudo ver en España, fue *Cocido y crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995) cuyo curador fue el neoyorquino Dan Cameron; representó un paso más allá al apostar por una serie de artistas que consolidarían su discurso en los años inmediatamente posteriores.

A lo largo de la década de 1990, los curadores fueron tomando un mayor poder en el entramado que compone el arte contemporáneo. Diversos signos nos permiten revelar ese paulatino aumento de su cuota de autoridad, que, a ojos de algunos observadores críticos, estaba relevando a teóricos, críticos, galeristas, marchantes e incluso a los propios creadores.

11 Para comprender mejor la crítica a este movimiento, véase Dan Cameron, *El arte*

y su doble, Barcelona, Fundación Caixa de Pensions, 1987.

El más notable fue el incremento del número y magnitud de las exposiciones. En paralelo a este desarrollo, se constató la aparición de nuevas infraestructuras para realizar esta actividad. Un gran número de ciudades europeas vieron nacer instituciones dedicadas exclusivamente a la exposición de arte contemporáneo. Siguiendo diferentes modelos, ciudades en las que antes no había existido un lugar en el que poner en contacto de forma directa y masiva creación contemporánea y público, se vieron dotadas de nuevas instituciones. Los modelos fueron muy diversos. Alemania lideró ese proceso implantando un modelo, el de las Kunsthalle, apreciado por su dinamismo. En Francia, muchas ciudades medianas se vieron favorecidas por un proyecto descentralizador del Gobierno, que se catalizó a través de los *Fons Regionals d'Art Contemporain* (FRAC). En el Reino Unido, el proceso se inició con posterioridad, y se vio notablemente reforzado con los fondos provenientes de la lotería del Estado. Otros países, entre ellos, España, experimentarían otros modelos, alcanzando desiguales cuotas de excelencia.

Las bienales protagonizaron en los noventa un auge similar. Numerosas ciudades –algunas de las cuales nunca habían tenido una relación estrecha con el arte contemporáneo, ni habían protagonizado momentos dignos de mencionar en la historia reciente– se lanzaron a organizar ambiciosas «bienales» o «trienales» siguiendo modelos más o menos establecidos. Urbes tan distantes como Estambul, Dakar, Valencia o Lyon se sumaron a otras ya existentes entre las que destacan, lógicamente, Kassel, Sao Pablo y Venecia. Sus curadores, manejando frecuentemente generosos presupuestos, convirtieron estas citas en visiones que, con mayor o menor acierto, pueden arrojar cierta luz sobre la situación actual del arte contemporáneo.

Otro signo de la consolidación del papel de los curadores es la aparición, por primera vez, de programas académicos para su formación. A lo largo de la década de 1990, diferentes universidades comenzaron a impartir cursos de postgrado en curaduría de exposiciones: Bard College en Annandale on Hudson, Nueva York, la escuela Goldsmith, de la Universidad de Londres o la Université de Haute Bretagne en Rennes. Otras instituciones, como el Whitney Museum de Nueva York, Le Magasin de Grenoble o Die Appel Foundation también generaron programas en los que se podían formar los futuros curadores.

El auge del papel de los curadores dio lugar, en los últimos años de la década de 1990, a las primeras críticas a su excesivo protagonismo.

Hay quien cree –a nuestro juicio, incorrectamente– que los curadores se entrometen en la labor del artista, suplantando su figura y que su papel como «árbitros del gusto» debería ser relegado a una función más secundaria. Un pensador prestigioso, Nicolas Bourriaud, escribió: «¿Un *curator*? ¿Qué es un *curator*? Parece un plan de empleo para jóvenes, junto a agentes de medio ambiente.»¹²

Otras visiones, sin embargo, se dirigen en estos primeros años del siglo XXI a redefinir el papel del curador. El punto de partida del debate es precisar su rol en concordancia con otros agentes implicados en el arte contemporáneo, sobre todo en relación a los artistas. Las conexiones que se establecen con el mercado, la formalización teórica y las instituciones también son cuestiones que se han abierto en este período y que están proporcionando numerosas propuestas de gran interés. Es posible que el punto central de la controversia sea la misma idea de exposición y sea necesario redefinir el campo de labor efectiva del curador. ¿Es necesario que su trabajo se siga desarrollando en el marco físico que delimita la institución? ¿Es necesario continuar intentando llevar al museo objetos que nunca fueron pensados siquiera para este fin? Obviamente, no podemos contestar de una forma rotunda: el museo es la mejor institución en la que poner en contacto obras de arte, ideas y público. Sin embargo, creemos que existen grandes posibilidades aún no exploradas. En ese sentido, Barnaby Drabble escribe: «Si el artista se ha mudado de la tradicional relación con el objeto de arte (al menos desde la muerte teórica de la Modernidad), ¿no sería normal, excusable e incluso deseable que el curador se mudara de la tradicional relación con la exposición?»¹³

Funciones

El curador puede ejercer sus funciones en diversas modalidades. La más extendida, –sobre todo en los Estados Unidos, Gran Bretaña, los Países Bajos, Alemania y, en menor medida, Francia– es la del

12 Nicolas Bourriaud, «Le «curator» et les truffes», *Beaux Arts*, mayo 2000, n° 102, p. 37. La palabra *curator* aparece en inglés en el original francés.

13 Barnaby Drabble, «Three Days on the Banks of the Weser; a Short Overview», en AAVV, *Curating Degree Zero*, op cit.

trabajo en una institución. Los museos, incluidos los de arte contemporáneo, tienen en su plantilla diversas posiciones de curadores, agrupados en categorías: jefe de departamento, asociado, ayudante, etcétera. En estas instituciones, son responsables de diversos cometidos. Son las figuras visibles del discurso del museo, los que firman su sello personal en la visión del arte que ofrecen a sus visitantes y ayudan a su posicionamiento en el complejo entramado de las ideas contemporáneas. Son responsables de su colección —y, por tanto, de la más amplia responsabilidad de la salvaguardia del patrimonio— cumpliendo las funciones de adquisición, documentación y exposición permanente, a la vez que encabezan todas las actividades de investigación del museo. Por último, son responsables de las exposiciones temporales, que acostumbra a ser las que suscitan las mayores controversias.

Existen numerosos ejemplos de ese modelo, ampliamente implantado en centenares de instituciones de los países antes citados. La nueva Tate Modern puede ser un caso especialmente reseñable. La inauguración de este museo de arte contemporáneo en mayo de 2000 ha venido a llenar un hueco en el panorama londinense. Su apertura supuso un revulsivo en los grandes museos internacionales al presentar su colección de una forma novedosa, en función a una reorganización conceptual y superando el esquema cronológico al uso. El arte del siglo XX ha sido reagrupado en torno a cuatro conceptos básicos: «bodegón / objeto / vida real»; «paisaje / materia / entorno»; «desnudo / acción / cuerpo»; «historia / memoria / sociedad». El esfuerzo realizado ha sido ingente. Para ello, la Tate Modern cuenta con una veintena de curadores en su plantilla, que han construido la colección e indagado en todas las posibilidades para su exposición permanente.

En España se vive una situación institucional anómala —similar, si acaso, a la situación de otros pocos países mediterráneos. Existe una notable confusión entre los perfiles profesionales del curador, conservador y coordinador de exposiciones. En los últimos quince años del siglo XX se multiplicaron los museos y centros de arte contemporáneo por todo el país, no sólo en ciudades con una larga tradición en arte sino en otras cuyo interés es mucho más reciente. Ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Santiago de Compostela, Bilbao, Castellón, San Sebastián, Valladolid, Vigo, Badajoz, entre muchas otras, vieron nacer nuevas instituciones. En al-

gunas ocasiones, incluso, en estas ciudades han aparecido más de una, debido a las diversas administraciones que, entre sus cometidos, tienen el apoyo a la creación contemporánea. Estos museos o centros de arte raramente han seguido el modelo de otras organizaciones europeas. La mayoría de ellos no tienen un equipo de curadores en plantilla, sino que recurren a ellos para definir su programación. Los directores de estos centros equilibran una formación y una práctica cotidiana entre la curadoría, la gestión y la representación a nivel administrativo de sus respectivas instituciones. Junto a ellos, tan sólo trabajan un cierto número de «técnicos» que cumplen funciones de coordinación. El resultado es que gran parte de estas instituciones no cumple el papel que deben en el competitivo panorama europeo. Los museos no se convierten plenamente en lo que deberían ser —centros de investigación y difusión del arte contemporáneo— para convertirse en sencillos contenedores con una más o menos errática programación. El principal síntoma que genera este problema es la endémica falta de apoyo a los creadores españoles, que carecen del apoyo institucional contrastado más allá del simple sostén económico.

A cambio, en España se ha optado por el «curador independiente», el profesional por cuenta propia que genera ideas de exposiciones para proponer a las instituciones. Es un modelo con algunas ventajas, pero con muchos más inconvenientes, en tanto dificulta que los museos definan una línea propia y firmen sus propias producciones. El curador independiente trabaja al margen de las instituciones y, cuando un proyecto suyo es aceptado y se lleva a término, colabora con ella en su implementación.

Independientemente de la modalidad en que ejerza su trabajo, la función básica del curador es seleccionar aquello que debe ser coleccionado o expuesto por el museo. Su principal labor es conocer al máximo el complejo mundo del arte contemporáneo para poder detectar las tendencias y corrientes predominantes. Se debe tener en cuenta que todos los museos del mundo no hacen sino trabajar con una ínfima fracción de todas las obras de arte existentes, sobre todo en lo relativo a creación actual. Es imposible calcular cuántas obras de arte se producen en todo el mundo cada año. ¿Decenas de millones, tal vez? De entre todas ellas, ¿cuántas llegan a ser expuestas en un museo o un centro de arte contemporáneo? Un número infinitamente menor, quizá algunos miles. Y sólo un número aún más exiguo se seguirá expóniendo y valorando algunos años después. Algo

similar ocurre con las colecciones. Un museo suele conservar entre sus fondos obras para llenar las paredes de varios edificios. El curador, en tanto que situado en esa privilegiada posición de la que antes hablábamos, es quien debe seleccionar lo que el público se encontrará en el museo. Esta situación en alguna ocasión se ha tachado de estar teñida de nepotismo. Si bien no cabe duda que algunos curadores actúan con una cierta arbitrariedad, la responsabilidad profesional debe ser la de tomar las decisiones con el mayor rigor posible, siempre teniendo en cuenta que se trata de una labor en la que la objetividad no puede existir.

Para llevar a cabo esa selección, los curadores deben disponer de la mayor información posible. Actualmente, desde la revolución que supuso la multiplicación de los medios de comunicación, las extensiones tecnológicas del conocimiento humano marchan considerablemente por delante de nuestra capacidad para entenderlas. En este entorno, la tarea más difícil es orientarse a través de toda la información disponible. El trabajo del curador, pues, se halla condicionado por la selección que, a su vez, efectúan otros curadores y demás agentes implicados en la difusión del arte contemporáneo. Así, gran parte de los datos que manejan provienen de libros, revistas, otras publicaciones, Internet y, cómo no, la comunicación directa con otras personas. Es por ello que la visita de los estudios de los artistas y de exposiciones es fundamental para el trabajo del curador.

La segunda función del curador es la transposición de estas obras de arte a la sala de exposiciones. Al hacerlo, se debe considerar que cuando se exponen obras de arte se está haciendo más que distribuir los objetos en un espacio. Se está creando un sistema de significados a través del cual se puede entender las obras de arte¹⁴, que se puede originar mediante herramientas muy diversas. Los textos de paredes y cartelas, todos los factores físicos que influyen sobre la exhibición de los objetos (iluminación, ritmo, etc.) y las propias obras de arte constituyen un discurso que es imprescindible entender para trabajar correctamente en el museo.

14 Vid. Manuel J. Borja Vilela, *Los límites del museo*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

En el círculo del arte y contra la ley del silencio

«¿Acaso no resulta indescifrable el arte actual para mucha gente culta?». Con esta pregunta, nada retórica en su intención, el autor de la editorial del monográfico *Claves Bibliográficas del Arte Contemporáneo*¹ de la revista internacional de arte *Lápiz* atendía una de las coordenadas fundamentales para la aproximación, el análisis y la convivencia –en ningún caso para su pronta inteligibilidad– del arte contemporáneo: registrar que el arte es inseparable de la crítica. A partir del retórico enunciado, el autor de dicho texto –«El arte en palabras»– nos propone algunas claves bibliográficas necesarias para interpretar el arte contemporáneo, fundamentando al mismo tiempo la legitimidad de la actividad crítica en el propio contexto del pensamiento y la creación contemporáneos. ¿Cuál es el sentido de esta relación bibliográfica? ¿Hasta qué punto la crítica de arte y la teoría, al igual que la estética y la historia del arte, constituyen los espacios significantes de la trama del arte contemporáneo?

A partir de la estructura abierta y libre del ensayo, la crítica de arte no pretende llegar a conclusiones ni respuestas permanentes sobre el hecho artístico sino apuntar y sugerir nuevas preguntas que nos emplacen en otros espacios discursivos y dialécticos donde seguir entrecruzando referencias en su objetivo de formar parte de la voluntad colectiva: «Todo ensayo debe intentar hilvanar razonamientos y comparaciones inéditas, hasta cierto punto heterodoxas, con elementos subjetivos. No tiene ningún sentido como reformulación de tópicos, sino que debe basarse en plantear preguntas, mostrando la

1 José Alberto López, «El arte en palabras», *Lápiz*, nº 82-83, Madrid, 1994, p.3.