

EL ROL DEL CURADOR EN EL MUSEO FRENTE AL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS¹

The Curator's Role in the Museum in the Face of Contemporary Art and New Technologies

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magíster en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA).
Docente Asistente, Facultad de Artes y Humanidades, Programa de Artes Visuales,
Instituto Tecnológico Metropolitano, Campus Floresta, Medellín.

Resumen

La figura del curador es cada vez más indispensable en los procesos de legitimación del arte y de las prácticas artísticas y culturales, y su trabajo entrama acciones articuladas con las labores pedagógicas del museo; su trabajo y sus prácticas discursivas empoderan al visitante con herramientas de lectura, comprensión e interpretación de acervos patrimoniales y expografías. Las apropiaciones que puede desarrollar el público del museo respecto a una exposición o a un fenómeno estético se propician muchas veces gracias al trabajo mancomunado del curador y las áreas o dependencias de educación del museo. En la actualidad, el curador y su equipo, así como el museo al que le sirven, deben actualizarse en las nuevas tecnologías para renovar su función educativa en un mundo contemporáneo.

Palabras claves: museo, curador, museología, museografía, pedagogía, nuevas tecnologías.

1. El artículo, en algunos párrafos, contiene apartes, incluso textuales, de publicaciones que yo he hecho antes; los textos se pueden encontrar en otras revistas, libros electrónicos, y periódicos. A continuación comparto los enlaces de los mismos: "La curaduría como herramienta pedagógica", *Códice*, año 10 (18), 27-30. Recuperado de <http://www.ilam.org/ILAMDOC/Codice/codice18.pdf>; "¿Qué es un curador de arte?", *La Tekhné*, (90), 5. Recuperado de <http://www.itm.edu.co/wp-content/uploads/Comunicaciones/PDF-La-Tekhn%C3%A9-No.-90-October-de-2016.pdf>; *Museología e historia de los museos*. Medellín: Fondo Editorial ITM, 2012. Recuperado de <http://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/museologia/index.html#p=1>; *Museografía*. Medellín: Fondo Editorial ITM, 2012. Recuperado de <http://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/museografia/index.html>; <http://www.arteamerica.cu/20/dossier/fernando.htm>; <http://www.arteamerica.cu/20/dossier/>

Abstract

The entity of the curator is becoming more essential in the processes of art legitimization and artistic and cultural practices, and his labor involves articulated actions with the pedagogic tasks of the museum; his work and discursive practices empower the visitor with reading tools, understanding, and interpretation of patrimonial heritage and expographies. The appropriations that the museum visitors can get from an exhibition or esthetic phenomena are, in most occasions, granted by the joint work of the curator and the museum education sections or departments. Nowadays, the curator and his/her staff, as well as the museum they work for, must update themselves in the new technologies, in order to renew their educational tasks amidst a contemporary world.

Keywords: museum, curator, museology, museography, pedagogy, new technologies.

Introducción

El curador es un especialista en acervos y bodegas de colecciones. Conoce los valores de los objetos y busca preservarlos, conservarlos y difundirlos, mediante la construcción de discursos museográficos en los espacios expositivos, discursos que interpretan dichos acervos.²

Su labor es interrogar no solo los objetos, sino también el espacio expositivo, y potencializar toda su polisemia. El espacio museal tiene un potencial comunicativo, lúdico, dialéctico y semántico, y las tensiones que

2. “¿Qué es la curaduría?: La palabra curaduría procede de curador, del latín *curator*, que tiene cuidado de alguna cosa. Curador procede a su vez de cura, del latín *cura*, cuidado, solicitud. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española se da la siguiente definición de curador: que tiene cuidado de algo; que cura; [...] La curaduría tiene dos aspectos: la curaduría de museos y la curaduría creativa. La primera se define a partir de la triada que soporta un museo: Conservar (coleccionar es uno de los pasos de este proceso), estudiar (investigar y describir), comunicar (exhibir y difundir son su extensión). Además reporta dos niveles de beneficios: uno directo para la comunidad porque procura la preservación del patrimonio cultural por medio de actividades tales como: coleccionar, catalogar, conservar y otro para el visitante individual a través de: la exhibición, la interpretación. La curaduría creativa se define a partir del discurso que concibe el curador con base en objetos creados por otros. A través de esos objetos y de un espacio, llámese museo, galería o sala de exposición, los curadores representan, simbolizan o expresan una idea. Saben que ese es el lenguaje con el que se tienen que dirigir al público, aunque ese lenguaje no les pertenece, ha sido inventado por otro, llámese obrero, artista, arquitecto, artífice o artesano. El curador se apropia del objeto y del espacio y con ellos crea otras cosas relacionadas con el arte. El Curador de museos: el ejercicio de curador de museos se dirige a la adquisición, estudio, preservación y exhibición de objetos en forma ordenada. Un curador no sólo guarda sino que observa, conoce y describe los objetos, ya sean cuadros, esculturas o piezas que tengan carácter museable. El curador debe dilucidar el significado de los objetos y ayudar a que los públicos entiendan la relación entre la cultura material y los individuos a quienes hacen referencia los objetos. Las piezas no pueden hablar por sí solas para dar un mensaje completo: “Hay que considerar no la historia de los objetos sino cómo los objetos hacen historia”, según Susan Pearce, experta en coleccionismo. [...] Para poder elaborar significados a partir de los objetos, el curador debe ser ante todo un especialista en los temas que abarca la colección de un museo o una parte de ella. Sólo así podrá ser creativo con los materiales que ha escogido y ser crítico con su propia práctica. Los temas que maneja un curador tienen que ver con el contexto del museo en general, con la dirección y administración, leyes y legislación, ética, documentación de colecciones (geológicas, arqueológicas, científicas, de bellas artes, historia social, antigüedades, monedas, industria), conservación en todos sus aspectos e investigación de colecciones locales, nacionales e internacionales. [...] La investigación es la actividad que le da razón de ser a la curaduría, por lo tanto, la investigación de la colección es la labor principal de un curador. [...] La aplicación del conocimiento del objeto se plasma en un guion. Cuando se trata de exposiciones el primer paso consiste en conformar una biblioteca sobre el tema. A partir del conocimiento obtenido se deben conformar los capítulos y episodios de los guiones museológico, científico y técnico” (Museo Nacional de Colombia, s. f.).

se generan en una expografía³ con respecto a los objetos, los textos, las imágenes y el espacio redundan en un viaje sensorial y expresivo que debe desarrollar el autor curatorial mediante sus prácticas discursivas, prácticas que se materializan tridimensionalmente en un espacio expositivo.

El curador empodera al público al proporcionarle herramientas de lectura para que comprenda las muestras que visita y disfrute de ellas. Por ello, su labor reviste una naturaleza y un carácter pedagógicos, e implica la interacción con especialistas en los campos de la pedagogía, la comunicación visual y otros saberes de las humanidades y las ciencias exactas. En su quehacer, el curador presenta nuevas miradas de las colecciones, y es un artista más a la hora de orquestar la diversidad de ideas que configuran la lectura de los objetos.

En este artículo abordamos el tema del rol del curador en el museo en la actualidad, cuando el arte contemporáneo y las nuevas tecnologías le exigen ser audaz y recursivo en sus propuestas curatoriales y en las de su equipo de trabajo.

El texto se divide en varios apartados, en los que se muestra el rol del curador, en relación con los objetos de exhibición; el carácter pedagógico de su labor; la incidencia de la formación del curador en las exposiciones; las funciones de su equipo; la relación que tiene el museo con la investigación, y la relación del curador con las obras de arte, la crítica de arte y las nuevas tecnologías. Por último, se presentan unas reflexiones finales.

El curador y los objetos de exhibición

El curador y su equipo de trabajo pedagógico deben tener la autoridad intelectual suficiente para legitimar el carácter y la condición museable de los objetos que van a exhibirse, y deben buscar puntos de equilibrio a la hora de abordar temas sensibles o políticamente incorrectos, aunque les sea difícil utilizar un lenguaje o una postura neutrales y estandarizados. Este es, por ejemplo, el caso de un contexto museístico que implica un discurso oficial —es decir, cuando el curador no es independiente, o cuando carece de espacios independientes de exhibición—, donde habrán de mostrar un alto grado de audacia para sortear esta clase de situaciones.

3. "Expografía es una denominación que proviene del mundo anglosajón, mucho más pragmático que el latino. Se refiere solo y exclusivamente a la proyección creativa de las exposiciones, dentro y fuera de los museos – fuera sería lo relacionado con las exposiciones itinerantes y/o exteriores -. Aquello que se muestra al público con el objetivo de transferir didácticamente contenidos al público visitante. Se ocupa de una de las funciones prioritarias en los museos: exponer contenido" (Evemuseografía, 2014).

En muchos casos, el curador recibe en su sitio de trabajo colecciones que abarcan acervos de diversa naturaleza, y se da cuenta de que los objetos no conforman colecciones ideales, sino que son piezas insólitas que fragmentan saberes, momentos históricos y geografías o territorios diversos. Estas situaciones demandan de él toda su audacia, y su labor aquí debe ser la de llevar al visitante en un viaje sensorial, imaginativo, racional e histórico, hacia la posibilidad de poder conectar estos objetos mediante el puente que erige temas muy impredecibles o tópicos bastante diversos.

Un corpus de obras para una exposición exige una concienzuda reflexión, por parte del curador y su equipo de trabajo, que conduzca a la homologación de los objetos en un contexto artificial —como es el del museo—,⁴ y permita desplazarlos de una sección a otra; dicho de otro modo, se debe facilitar la dialéctica de objetos disímiles, siempre y cuando se complementen discursivamente. Esto implica la posibilidad de exhibir, en un mismo espacio, piezas de diferentes colecciones —por ejemplo, de antropología, de ciencias naturales, de historia o de arte—, con tal de que todas ellas conformen el discurso expositivo de manera eficaz y elocuente; y el modo de hacerlo es guardando siempre la consistencia conceptual y la coherencia semántica que las integre como imágenes en un espacio museal.

El curador puede, por ejemplo, darse a la tarea de planear la realización de la exposición de un pintor regional no muy reconocido, a modo de retrospectiva biográfica o de un estudio de caso, mediante una lectura lineal meramente historiográfica e informativa de su producción; sin embargo, también puede darse cuenta de que a esta obra nunca se le ha hecho una aproximación a partir de estudios sociológicos o de género artístico, o que tampoco se ha profundizado en la visión del artista acerca de la condición humana —el sentir de la relación hombre/naturaleza—, el extrañamiento de los recuerdos de la niñez, la visión de la vida cotidiana, o los imaginarios y la iconografía interpretados con la perspectiva del médico, el abogado, el ingeniero, el antropólogo, el sociólogo, el científico, el astrónomo, el geólogo o el psicoanalista. De igual modo, el curador podría optar por contrastar la obra de este artista con la de aquellos que lo influenciaron o fueron sus alumnos, lo que generaría diálogos interesantes y visiones novedosas de su obra y reactivaría su apropiación en un contexto social específico.

El curador puede hacer que todo luzca interesante, sin tener que falsear la información de los acervos y las colecciones y sin necesidad de sobreinterpretar los objetos: más bien los interroga y saca provecho

4. "Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo" (ICOM, s. f.).

de su polisemia. Por eso, su labor creativa debe ser, además, intrépida y audaz, respetando la idiosincrasia y el sustrato ontológico de los pueblos o comunidades que van a verse reflejados en su puesta en escena curatorial.

El carácter pedagógico de la curaduría

Una exposición debe comprender contenidos y formas que interesen al visitante. Y un buen aparato crítico en los textos curatoriales, que surja del rigor conceptual y científico, con base en una investigación cuyas estrategias metodológicas permitan no solo describir, valorar o contextualizar los objetos, sino también interpretarlos y acercarlos al ámbito cotidiano de aquel, hará que el sentido estético de la exhibición revierta en éxito, permanencia y trascendencia en el imaginario y la memoria del visitante, que, hoy en día, junto con los objetos, colecciones y acervos, también es considerado como parte del patrimonio museal.

La creatividad y el riesgo de un discurso curatorial propositivo y novedoso seducen al visitante y lo incitan a querer saber más y a que salga transformado de una visita al museo. El valor de una exposición radica en su aporte al conocimiento y al entretenimiento, puesto que un buen montaje permite que la carga emotiva de la muestra y sus objetos desemboque en un aprendizaje significativo y en un contacto sensorial con estos, y que su dramaturgia compositiva, en el entorno museal, genere sensaciones y reflexiones en el espectador.

Curar, desde una mirada museopedagógica, es hacer una lectura y una relectura del sentido que ofrecen los objetos, y así reconstruir su contexto y darles vigencia para el presente, con proyección al futuro; curar es potencializar el carácter semántico de las colecciones, respetando siempre los objetivos de la muestra y sus núcleos temáticos y lineamientos tanto de un guion curatorial museológico⁵ previo como de las políticas de la institución museística.

5. "El guion curatorial museológico es un guion conceptual de la exposición que se monta, debe tener núcleos objetivos y tipo de objetos que desarrollan cada núcleo. Surge de la investigación del curador o comisario. El guion museológico, temático o científico se despliega en objetos (piezas a exponer que tienen implícito el concepto, como materialización o cristalización de dicho concepto) [...] El guion curatorial museográfico, consiste en la colección y ordenamiento de piezas seleccionadas en una estructura correspondiendo al guion museológico (a su estructura conceptual y temática). El guion museográfico es la estructura en objetos, el montaje en sí, las ideas convertidas en el espacio tridimensional y el concepto en objetos.

En tanto las ideas se vuelven o se convierten en el montaje, tenemos entonces como resultado que la narrativa y el discurso curatorial, el guion museológico temático que surge de una investigación rigurosa previa, se materializan en el espacio mediante imágenes, formas, objetos y textos que preferentemente deben generar tensiones estéticas, semánticas, y relatos novedosos. La museografía de una exposición es la puesta en escena del concepto museológico" (Rojo, 2016, p. 5).

Un guion curatorial puede estar escrito simultáneamente por varias personas, curadores y no curadores;⁶ estos últimos se apoyan sus campos del saber y contribuyen a la interpretación discursiva, visibilizando en contexto estos campos. Las propuestas curatoriales hoy en día son más paradigmáticas e interdisciplinarias, ya que el curador ha debido instruirse en campos del saber que antes le eran ajenos.

El curador que administra colecciones de cualquier índole debe establecer líneas de acción frente a los cambios y paradigmas del conocimiento, y no puede desentenderse del valor comunicativo y educativo del producto final que deriva de su trabajo investigativo e interpretativo de los objetos.

Las prácticas curatoriales entran prácticas educativas y discursos en torno a los acervos patrimoniales, y el curador contextualiza su discurso en el conocimiento y en diversos saberes propios del arte o de otros campos ajenos a la estética o la filosofía.

El trabajo curatorial tiene que ser flexible en diferentes campos y disciplinas del saber, para poder generar lecturas novedosas, provocadoras, interesantes e inteligentes de los bienes patrimoniales. La labor curatorial permite diálogos audaces entre las ciencias exactas, las ciencias aplicadas y las humanidades, es interdisciplinar y se vincula especialmente con el campo de la pedagogía. Las colecciones tienen un potencial educativo que permite generar preguntas y respuestas en torno a la manera como apprehendemos el mundo, y que motiva a los visitantes del museo a sentirse identificados con el modo en que son interpretadas.

Es preciso conocer las demandas culturales, la idiosincrasia y el contexto sociocultural de los visitantes, para que ellos se sientan realmente reflejados en la semántica de las exposiciones y en las características y los lineamientos de los lenguajes museológicos y museográficos a los que debe ajustarse el curador en el desarrollo de su guion científico-temático.

El museo no es solo un viaje en el tiempo: es un recorrido por la historia de las ideas. Al ingresar a una exposición se da comienzo a una lectura que podría hacerse diacrónica o anacrónica, desde la libertad del recorrido o desde el disfrute sin pretensiones ni camisas de fuerza conceptuales.

6. En nuestro contexto regional, debido a lo reducido de la nómina laboral, en muchos museos el museólogo puede fungir también como curador, museógrafo, comisario y gestor cultural, y deslizarse en todos esos roles; por ende, debe ser versátil y tener una excelente capacidad de respuesta ante las demandas culturales y operativas de la entidad museística. Existe, además, mucho empirismo en la actividad museológica y en la labor curatorial; muchos curadores o museólogos no han sido formados como tales, sino que han tenido estudios de arquitectura, comunicación social, derecho o filosofía; aun así, han desempeñado una labor encomiable, haciéndose a una experiencia muy valiosa que bien puede suplir una formación académica específica en el área de la museología, la museografía o la curaduría.

En general, dentro de sus políticas de difusión e interpretación del patrimonio, el museo —es decir, una institución cultural— no tiene como propósito primordial la educación estrictamente formal; tampoco está facultado para educar, ni es su política o misión hacerlo tal como se practica en un colegio o universidad. El museo es una oferta de educación no formal, lúdica, que puede incluirse como una alternativa cultural de entretenimiento; en sus estrategias de difusión e interpretación de las colecciones debe evitar el exceso de información escrita, ya que casi nadie va allí a leer, y aquel que lo hace puede llegar a confundirse al hallar cedulares plagados de un lenguaje académico denso, excesivamente técnico y pretencioso. Esto ocurre cuando el museólogo, el curador o el comisario, junto con su equipo de trabajo pedagógico, se encargan de realizar su investigación con un propósito meramente educativo.

La propia palabra “comisario” ya lleva a confusión. Para Eugenio Ampudia, artista, comisario y fundador, junto a Andrés Mengs y Carlos Cabanas, de *Operario de Ideas*, “Comisario es cualquiera que ha sido comisariado para algo, para realizar un determinado trabajo”. La palabra comisario es, efectivamente, muy extensa y su equivalente en inglés, “curator”, o su traducción literal, “curador”, amplía todavía más su significado hacia otros derroteros. “La palabra ‘curador’ tiene esa connotación de cura, de sanar, y, efectivamente, el comisario es como un psicoanalista o un editor que elabora una sintaxis para que se comprenda mejor el discurso del artista”, dice la comisaria independiente Rosa Martínez (Achiaga, 2004).

En no pocas ocasiones descubrimos que, para concretar el proyecto de un guion científico-temático o historiográfico, el curador quiere más impresionar a sus colegas que llegar a los sentidos y reflexiones de un visitante hipotético muy diverso que visita sus puestas en escena. Su discurso curatorial, entonces, se vuelve críptico y estéril, cuando se generan diálogos o elucubraciones que, en muchos casos, pueden volverse muy tediosos por el rigor académico y teórico que los sustentan.

Para el visitante común, aquel que no pertenece a la sociedad académica e ilustrada, puede ser tedioso leer cédulas complejas, con metalenguajes rebuscados y términos técnicos del contexto de la curaduría, la semiótica, la filosofía, la antropología o la sociología; porque, créase o no, hay exposiciones que comienzan con una enorme y densa cédula introductoria, colosal, de piso a techo, con lenguajes llenos de tecnicismos, probablemente escrita por el curador, pero dirigida a otros curadores, no al público lego, mayoritariamente interesado en pasar un rato agradable entablando un contacto sensorial con imágenes, espacios e ideas nuevas... y también con emociones y sensaciones diversas y placenteras que devengan de sus reflexiones y procesos cognitivos.

Esta situación distancia al espectador, lo hace sentir descontextualizado de la razón de ser del museo y evidencia la falta de capacitación de los curadores en el área de la pedagogía, ya que se convierte en una batalla de egos y rivalidades, y en un despliegue ostentoso de erudiciones. Recuérdese que no todos los visitantes son pares académicos.

El reto del curador es armar un discurso en el que se pongan en diálogo ideas e imágenes que estaban dispersas, y que solo a él, junto con su equipo interdisciplinar, se le ocurrió concatenar, con el fin de generar un concepto novedoso que activará y potenciará la polisemia de los objetos, las imágenes y los textos que se homologan en una exposición de manera sugerente.

La formación del curador

La formación de un curador de arte contemporáneo en historia, crítica y teoría del arte es crucial.

El curador está permeado por escuelas de pensamiento, y al leer sus exposiciones leemos su formación teórica, ya que cita sus bases conceptuales tanto en los textos y los objetos seleccionados como en las imágenes que habitan el espacio museal y que él ha interpretado (Rojo Betancur, 2009).

El andamiaje conceptual del curador —esto es, su práctica discursiva (que deviene de la interpretación de los bienes patrimoniales a su cargo), su aparato crítico y sus soportes conceptuales y teóricos— debe estar subordinado a las necesidades museológicas y museográficas preestablecidas en la institución museística, aunque se trate de un discurso oficial o de la construcción de un espacio alternativo e independiente de difusión museal —por ejemplo, una galería comercial privada, un espacio independiente con curadurías independientes o una casa de la cultura—.

Los teóricos e historiadores del arte están innovando en las maneras de aproximarse a sus objetos de estudio y echan mano de herramientas como la microhistoria y la historia anacrónica de los objetos; inclusive, hay muchos que utilizan tropos literarios o que desarrollan historia e historiografía del arte novelada para enriquecer sus reflexiones en torno a las obras, sus artistas y sus públicos.⁷ Esto permite matizar inteligentemente la frecuente erudición densa de los autores de catálogos y libros de arte.

7. Un ejemplo de la historia del arte novelada o con tropos literarios es la obra literaria e historiográfica del historiador de arte, curador, crítico y novelista Olivier Debroise (Jerusalén, 1952 - Ciudad de México, 2008), en el capítulo "Juventud quemada", de su libro *Figuras en el trópico, plástica mexicana: 1920-1940* (1984), en el que hace una aproximación de las vidas de diferentes artistas mexicanos, casi todos de la primera mitad del siglo xx.

La identidad y la visibilidad del curador —o comisario—, del conservador y del museólogo dependen no solo de su audacia e intuición, sino también de una rigurosa metodología que se refleja en la calidad de los montajes expositivos. Además de coleccionar, conservar, comunicar y exhibir un acervo, hoy en día la función del curador incluye el incremento de la información de los fondos a su cargo “al aumentar el conocimiento científico en torno a una colección” (Berndt León Mariscal, 2005, p. 13). Las labores de investigación en el ejercicio curatorial ameritan la formación académica del curador a un nivel más formal; además, se revierten en exposiciones exitosas que generan un impacto cultural favorable al contexto sociocultural de las regiones.

El curador y su equipo

El estereotipo de lo que hoy conocemos como el curador “divo”, inalcanzable e incomprensible, es algo que debe cambiar en el contexto de los museos. La labor del curador es la dirección del ejercicio reflexivo de los diferentes profesionales que trabajan en consenso para un fin común: sacar adelante el diseño de una exposición. Los miembros de este equipo, al verse reflejados en el producto final, tendrán más sentido de pertenencia respecto de las acciones emprendidas y de su competencia, y sentirán la satisfacción de haber trabajado mancomunadamente en medio de unas relaciones horizontales respetuosas, como colegas que visibilizan sus conocimientos y aportes mediante un diálogo productivo de saberes y experiencias. Así, se debe legitimar el conocimiento, la experticia y la experiencia de todos ellos en sus campos del saber.

La aportación del curador a la exposición y el éxito que ella tenga devienen de la apertura que muestre hacia diferentes campos del saber. El equipo de trabajo que apoya al curador debe ser interdisciplinar; por eso, un buen guion curatorial tiene la intervención de profesionales en diversas áreas: historiador/investigador, pedagogo, corrector de estilo, diseñador visual, diseñador industrial, arquitecto y artista visual.

Dentro de este grupo de profesionales que soportan y complementan la labor curatorial está también el museógrafo,⁸ cuyas tareas incluyen traducir conceptual, tridimensional y espacialmente las ideas teóricas

8. La *museografía* “Se ocupa de la teoría y la práctica de la instalación de museos, actividad que incluye todo lo relacionado con las instalaciones técnicas, requerimientos funcionales, requerimientos espaciales, el montaje expositivo y sus dispositivos museográficos, las técnicas de expografía para habilitar las salas del museo, circulación, almacenamiento, iluminación, color, texturas, recorrido, medidas de seguridad y la conservación del material exhibido” (Rojo, 2016, p. 5).

densas que le remite el curador a partir del guion museológico que diseña previamente a la exposición y que deviene de una investigación rigurosa, en consenso con los aportes de un educador, pedagogo y un corrector de estilo, si es necesario, para mejorar los textos y para la obtención de una semántica llana y comprensible de la puesta en escena, y de la manera como se han interpretado objetos e imágenes que se pondrán en diálogo en un espacio determinado, mediante un discurso curatorial.

Si bien el museógrafo debe traducir los significados de los objetos a una puesta en escena clara y concisa, conceptual y visualmente sólida, no puede convertir la sala de exposiciones en un contenedor frío y distante. No es conveniente, pues, tener un museo que ostente lujo extremo, asepsia y exceso de orden; un museo con estas características aleja al público, que no se siente convocado a un lugar que le causa extrañamiento.

El museo y la investigación

Al igual que los objetos que el museo resguarda y conserva, hay que cuidar que sus visitantes, ya sean legos o ilustrados, se sientan competentes y respetados al internarse en el viaje sensorial que representa la visita a una exposición. Igual cuidado debe tenerse con la producción académica que el museo desarrolla —catálogos, tesis, investigaciones y publicaciones científicas—, pues sus acervos pueden ser objeto de interés y materia prima para investigadores, sean estos de pregrado, maestría o doctorado.

Los catálogos son una memoria histórica del devenir conceptual del museo. Una buena tesis de pregrado en algún campo del saber —ciencias exactas, tecnociencias, humanidades o ciencias médicas—, por ejemplo, puede convertirse en un buen guion temático que permita la visualización de la pregunta transversal al proyecto expositivo —que tratará de ser resuelta en su despliegue— y que, además, estará en conformidad con un sistema de objetos ordenados en el espacio: el corpus de obras que puede emanar del guion temático.

Un investigador o un teórico en cualquier campo del saber pueden hacer, a partir de sus productos, aportaciones académicas formales pertinentes y enriquecedoras al centro de documentación y a su área o dependencia de investigación de la entidad museística. En la nueva museología,⁹ todas las áreas del museo deben estar en capacidad de investigar.

9. La *museología* “Es la ciencia que se ocupa del estudio de la historia de los museos, de su sistema específico de investigación, documentación, selección, educación y, en general, de su organización interna, así como de las relaciones de la institución en su contexto social y cultural” (Rojo, 2016, p. 5).

El curador y los objetos de arte

Los cambios históricos del devenir cultural del hombre y su relación con la definición de *obra de arte* han obligado a los críticos y curadores a desarrollar nuevas herramientas de lectura y de interpretación discursiva de los artefactos artísticos.

La historia del arte se ha ocupado de contextualizar la producción artística mediante el uso de diversos abordajes metodológicos que consideran la historia de los estilos y de las mentalidades. Diferentes escuelas de pensamiento han abordado la interpretación del valor de la producción simbólica de artefactos culturales que son representativos de cada época, bajo un tamiz estético o desde muchas otras disciplinas.

En la actualidad, la lectura de una obra de arte no es necesariamente lineal ni su interpretación se limita estrictamente a los postulados de la historia del arte, la estética o la filosofía; la valoración de las obras artísticas puede realizarse a partir de conceptos y herramientas propias de disciplinas y de campos del saber tan diversos como el multiculturalismo, los estudios culturales o de género artístico, la semiótica, la antropología, la etnografía y la sociología o el psicoanálisis, entre muchas otras ciencias o disciplinas, que también pueden dar claridad sobre el sentido, el significado y la validez de una producción artística determinada, o complementar de manera interdisciplinar su interpretación.

La figura del curador de arte ha ido supliendo en los museos a la del historiador y la del conservador, incluso a la figura del historiógrafo o el crítico de arte, ya que gestiona las exposiciones en las salas a su cargo, define el concepto con el cual se determina el discurso curatorial que interpreta una colección o un artefacto estético con fundamento en un tema, y formaliza su propuesta en la escenificación de la museografía que traduce el concepto museológico, surgido generalmente de una investigación y de una metodología específica. El curador nos revela la cultura visual que imbuje los lenguajes del arte.

La curaduría y la crítica de arte

Para valorar e interpretar la producción artística, el crítico de arte elucida la influencia que las obras reciben de movimientos o estilos artísticos. Y el curador, además de brindar una valoración y un panorama del arte, desempeña el ejercicio crítico, que articula con su labor investigativa e historiográfica.

Respecto a los antecedentes históricos del ejercicio de la crítica de arte, es importante mencionar algunos datos interesantes que presenta el semiólogo y crítico de arte italiano Omar Calabrese en su libro *Cómo se lee una obra de arte*:

En definitiva, Diderot habría sido el primero en ejercer el “oficio” de crítico o guía a la interpretación y evaluación de las obras de arte contemporáneas a él; un oficio que, después, se habría desarrollado ininterrumpidamente hasta nuestros días. [...] desde el texto de John Richardson, en 1719, El arte de criticar en materia de pintura, que constituye la parte más interesante de su *Tratado de la pintura*. Richardson intuía ya el estatuto ambiguo y peculiar de la crítica de arte. De hecho, sostenía que el juicio sobre una obra de arte se fundamenta en la ciencia del conocedor [...]. Pero este juicio sirve para establecer otro: el de la bondad y calidad de la obra misma.

[...] Benedetto Croce [...] no encontraba en la crítica más que una aproximación al valor del arte, en sí mismo “inefable”, en tanto que la crítica es palabra, traducción verbal de la obra y, por ello, traición a ella misma; útil para el conocimiento conceptual, no, sin embargo, para la “intuición pura”, que es el fundamento del arte. Por esa razón (me estoy refiriendo a los *Problemas de estética*, de 1910), Croce consideraba la utilidad de los métodos de la crítica, aunque denunciaba sus limitaciones, declarándola, sobre todo, una práctica lingüística (1993, pp. 7-10).

La crítica de arte complementa el desarrollo de los estudios artísticos y se relaciona con el público consumidor de la producción artística y con el mercado del arte, en tanto existen criterios formales para valorar dicha producción y para interpretarla mediante las exposiciones y exhibiciones. La crítica se basa en teorías estéticas e historiográficas, y el crítico, mediante el ejercicio de la escritura, legitima la validez y la calidad de la obra artística, y se inserta en la historia, al dar reconocimiento y visibilidad a procesos estéticos, propuestas, estilos y autores. El crítico de arte desarrolla narrativas y relatos que posicionan las obras artísticas en un espacio tiempo.

Un crítico de arte soporta sus discursos sobre una obra de arte como objeto de estudio, a partir de un aparato crítico que resuelve asuntos formales, iconológicos, iconográficos y estilísticos, o asuntos de contenido de dicha obra. También se apoya en temas afines al estructuralismo, el posestructuralismo y la deconstrucción de los sentidos en las imágenes; además, recurre a fuentes literarias y a valorar las creaciones plásticas a la luz de bases metodológicas en los temas, ciencias o disciplinas mencionados.¹⁰

La obra de arte representa una escala de valores culturales que complejizan su lectura. En la actualidad, es un reto para la labor del crítico o del

10. La semiótica, la antropología, la sociología, la teoría crítica, el psicoanálisis, los estudios culturales y los estudios de género, entre otros.

historiador esclarecer la naturaleza estética y artística de objetos que antes no eran asumidos como arte, además de la diversidad de contextos y espacios en los que dichos objetos pueden estar expuestos. El concepto de *museo* también es relativo, ya que el museo convencional tradicional no es el único lugar donde se exponen o contextualizan las obras de arte — existen museos extramuros, museos *in situ*, arte público, etc.—.

El museo, el curador y las nuevas tecnologías

Hasta hace pocas décadas, muchos museos todavía tenían una concepción enciclopédica, decimonónica y positivista de los objetos que tienen un valor estético y cultural; ahora, sin embargo, son instituciones más especializadas, pero que de igual manera requieren de un personal formado académicamente que pueda interpretar los bienes patrimoniales y establecer discursos a partir de esa interpretación. Conceptos como *bellas artes*, *artes aplicadas*, *artesanía*, *arte popular*, *artes industriales*, *monumento*, *restauración*, *historia de los estilos*, *lo sublime*, *el gusto* o *la belleza* se han ido forjando a lo largo del tiempo. El conocimiento del arte entrama una visión filosófica de las escuelas, los modos de pensamiento del ser humano y las obras de arte, como síntomas de época que, en contexto, reflejan la esencia ontológica de las civilizaciones.

En la producción de obras de arte, los artistas deben incorporar en sus lenguajes elementos de los medios de comunicación como el cine, la televisión o la internet; pertenecemos a una generación televisual, aunque nuestros abuelos hubieran sido más dados a la oralidad y a las fuentes escritas, como referentes primarios de un imaginario iconográfico. “En los años cuarenta un niño era y seguiría siendo toda su vida [...] ‘pretelevisual’. Su educación, en la escuela y en la universidad, consistía en un adiestramiento en la lectura de textos” (Burke, 2001, p. 12).

Las imágenes, como fuentes históricas, testimonian las prácticas culturales, los usos del cuerpo, la sofisticación tecnológica y los valores religiosos, estéticos, filosóficos y políticos imperantes en cada época.

[...] parecería que las investigaciones iconográficas estuvieran en condiciones de ofrecer una salida al peligro cierto de las asociaciones demasiado rápidas e inmediatas, en ambos sentidos, entre situación histórica y fenómenos artísticos. A diferencia de los hechos estilísticos, los datos iconográficos constituyen un inequívoco elemento de mediación entre determinado ambiente cultural, religioso y político, y la obra de arte; inequívoco, es decir, objetivamente controlable (Ginzburg, 1994, p. 64).

La interpretación iconográfica e iconológica de dichas imágenes permite hallar relaciones sistemáticas entre los estilos, los motivos, las narraciones, las alegorías, las tradiciones, las costumbres y los modos de vida o de pensamiento y sus imágenes simbólicas, como metalenguajes de sistemas abiertos o cerrados, unívocos o universales. La explicación histórica de las imágenes revela su valor artístico, su historicidad y el entramado de su discurso religioso, social o político, en un contexto cultural que establece sus propios sistemas de representación e intencionalidades ideológicas, y que deviene de distintas corrientes del pensamiento histórico.

La curaduría y la producción artística legitimada por ella se adaptan a las nuevas tecnologías y plataformas y a los espacios digitales, en aras de optimizar la producción y difusión de sus productos —objetos del pensamiento, el deseo y el mercado—. Por su ubicuidad virtual, los curadores y los artistas se insertan en las dinámicas de una era global en la cual se diluyen las fronteras, y esto repercute en los circuitos de gestión, creación e intermediación del arte, impactando o transformando directamente el modo en que se maneja el tiempo y en cómo se interpretan hoy en día los bienes patrimoniales artísticos.

El mismo concepto de *patrimonio cultural material e inmaterial*, que cambia tanto en cuanto las variables época y lugar, implica la adaptación del museo para encontrar nuevas maneras de catalogar, conservar y difundir estas manifestaciones culturales. Un ejemplo de ello es el museo alemán *MARTa Herford*, diseñado por el arquitecto Frank Gehry —el mismo del Guggenheim de Bilbao—, inaugurado en mayo de 2005. El Herford es un museo visionario, ya que presenta una interfaz entre arte, moda y arquitectura, como lugar de reflexión y articulación estética.

Por su papel, que va más allá de las funciones propias de un creador, los artistas actuales son gestores y productores de un trabajo mediado por la investigación y la disciplina práctica, que trasciende las técnicas, el oficio o el mero talento con las habilidades técnicas e instrumentales. Los nuevos artistas incursionan en la ciencia con la investigación/creación y el diálogo interdisciplinar y transdisciplinar con otros saberes —antropología visual, semiótica, psicoanálisis, sociología, medicina, física, química, ecología, estudios de géneros artísticos, multiculturalismo, geopolítica, estudios críticos y culturales, música, danza y teatro, entre otros—. Para demostrarlo, existen muchos ejemplos distantes: la Escuela de la Bauhaus, con la obra performática de Oskar Schlemmer el *Ballet Triádico*, de 1922; el trabajo de numerosos alumnos del Black Mountain College; el del compositor, filósofo y artista John Cage, y el del compositor y videoartista Nam June Paik, entre otros.

Y hay que agregar especialmente los trabajos de artistas visuales y conceptuales como Damien Hirst —preparados, trabajo con taxidermistas y médicos—, Orlan —referentes de ciencia, medicina, cuestiones de géneros artísticos, arte y biotecnología—, Gunther von Hagens —plastinación de cuerpos humanos y animales—, Jeff Koons —escalas de color, óptica y cromática de plántulas en sus esculturas colosales híbridas expuestas en el Palacio de Versalles en 2008—, Guillermo Kuitca —aproximación hacia el cine y el teatro, la instalación, y la performatividad de objetos como colchones o mapas—, y Bill Hirst —físico y artista visual, que trabajó con fractales en la naturaleza creando un sugerente registro fotográfico—.

El arte siempre dialoga con la ciencia y con la sofisticación tecnológica que tengamos a la mano en cada época y en cada civilización; la obra de arte se ha ido desmaterializando, esto es, se ha vuelto *performance*, fotografía, registro en video de una obra artística efímera, un video efímero o arte ritual. También usa la luz eléctrica —*The Lightning Field* o Campo de Pararrayos de Walter De Maria en Nuevo México (1977)— o el agua —las Máquinas Escultura de Jean Tinguely, que operan en lagos o piscinas, como su *Fuente de Tinguely* en Basilea (1977)—.

Actualmente, los artistas visuales pueden combinar el uso de técnicas puristas —pinceles y lápices tradicionales— junto con el *mouse* y los ordenadores con programas complejos, o con la producción y realización de obras de arte digitales que fungen como un “cadáver exquisito”, manipulable y susceptible de libres e infinitas intervenciones y de interactividad de parte de los usuarios en la *web*. También muchos curadores trabajan con el diseño visual de proyectos en *render*¹¹ para los guiones curatoriales y los montajes museográficos de las salas de exposiciones en museos o galerías, o se desempeñan en galerías virtuales y a través de conferencias de telepresencia y plataformas digitales, con sus propios sitios *web*, *blogs*, *chats* y redes sociales.¹²

11. “Renderizar es un término usado para referirse al proceso de generar una imagen desde un modelo. Este término técnico es utilizado por los *animadores* o productores audiovisuales y en *programas de diseño en 3D*. Los medios por los que se puede hacer un *renderizado* van desde el lápiz, la pluma, los plumones o el pastel, hasta los medios digitales en dos y tres dimensiones.

La palabra renderización proviene del inglés *render*, y no existe un verbo con el mismo significado en español, por lo que es frecuente usar las expresiones *renderizar* o *renderear*. El término *rendering* también es usado para describir el proceso del cálculo de los efectos en la *edición de archivos de videos* para producir una salida final de video.

Aplicado a las visualizaciones por computadora, más específicamente en 3D, la *renderización* es un proceso de cálculo complejo desarrollado por un ordenador destinado a generar una *imagen 3D*.

La *renderización* se aplica en la computación gráfica, más comúnmente a la infografía. En infografía, este proceso se desarrolla con el fin de imitar un *espacio 3D* formado por estructuras poligonales, comportamiento de *luces*, *texturas*, *materiales* (agua, madera, metal, plástico, tela, etc.) y animación, simulando ambientes y estructuras físicas verosímiles” (Arquigráfico, s. f.).

12. La cuestión de la desmaterialización de la obra de arte y los nuevos medios, soportes, roles o lenguajes tecnológicos y mediáticos de los nuevos curadores en los nuevos circuitos del arte puede ampliarse en Bellido Gant (2001), Barenblit (2003) y Debroise (1998).

Los artistas y los curadores, buscando la interacción con los circuitos del arte a nivel local o mundial, son ciudadanos del mundo, tan nómadas como globales. Abordan problemáticas nacionales y transnacionales, y legitiman el arte como una mercancía, un objeto de consumo que hace parte de una compleja red cultural.

Reflexiones finales

La experiencia educativa del visitante de los museos es también una experiencia lúdica y ritual; la manera como trascienda su visita y le deje huellas gratas e imborrables y la permanencia e impacto de los contenidos y montajes museográficos en su recuerdo son elementos claves para el funcionamiento y pertinencia de los museos.

El público, al igual que los objetos del acervo de los museos, forma parte del patrimonio de estos, y un museo al que nadie entra no tiene sentido como ente de transformación social. Aun así, sus acervos siguen siendo la materia prima ontológica que sostiene un imaginario social y una memoria de la historia, la cultura y las prácticas artísticas y científicas de los pueblos. Los estudios de público apuntan a incrementar el interés de visitantes cada vez más diversos y a propiciar el impacto cultural de los montajes expositivos usando lecturas novedosas del patrimonio.

Lara Plata (2000, p. 69)¹³ afirma que los paradigmas científicos y del conocimiento no son simples rupturas de concepciones anteriores a nuevas propuestas epistemológicas, sino el resultado de la formación de especialistas en diferentes campos del saber, algo que él reclama y refuerza cuando se refiere a los vacíos en la construcción teórica de prácticas museísticas y la ausencia de suficientes expertos en museología y museopedagogía que puedan contribuir a mejorar las prácticas educativas de los museos.

Los museos universitarios representan grandes posibilidades para enfrentar los retos que tiene la educación, ya que son espacios o laboratorios sociales y académicos en los cuales se desarrolla la museografía de exposiciones. En estos espacios, el arte puede propiciar reflexiones interdisciplinarias en los diferentes campos del saber.

13. Lucio Lara Plata es antropólogo social, graduado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (México), diplomado en Museología de la Pinacoteca Virreinal de San Diego (Ciudad de México), investigador, docente, asesor, gestor cultural, museólogo, museógrafo, curador y fotógrafo. Ha publicado artículos en revistas especializadas y ofrecido seminarios y conferencias en escenarios internacionales.

También son lugares donde se pueden generar diálogos que permitan visibilizar los procesos de interacción y de exploración experimental de las ciencias adscritas a la institución educativa a las que pertenecen, junto con las humanidades. Las exposiciones entran estrategias comunicativas y son el escenario en el cual se pueden desarrollar habilidades para la curaduría, la gestión de colecciones, la investigación curatorial, museológica o museográfica, y la divulgación de material educativo.

Por ello, es necesario que el científico y el investigador desarrollen una verdadera sensibilidad humanista y crítica frente a los fenómenos estéticos y artísticos que subyacen a toda manifestación cultural, incluidos los productos y procesos científico-tecnológicos. Así, las ingenierías se pueden repensar y acercar más vigorosamente a las humanidades y las artes para asimilar sus prácticas y producción cultural a partir de una concepción estética del mundo, y de la legitimación y comprensión de sus aportes a la calidad de vida de las sociedades en las cuales intervienen. Un diálogo entre las tecnociencias y las humanidades puede generar grandes cosas: el artista complementa su imaginario y mentalidad, y aprehende herramientas del método científico y de su rigor metodológico.

Es posible identificar y problematizar de manera argumentada la relación que existe entre el arte —sus procesos, iconografías, formalización y conceptualización— y las representaciones o metodologías del lenguaje científico, abordando la tecnociencia como un fenómeno estético, artístico y cultural, mediante una confluencia historiográfica y comparativa entre escuelas de pensamiento, tendencias, teorías y mentalidades.

Con una sólida conceptualización, una tesis de cualquier campo del saber, incluso afín a las ciencias exactas, las ciencias básicas, las ciencias “duras” o las tecnociencias puede convertirse en un insumo para la selección del corpus de obras, el texto de un catálogo artístico o el guion curatorial de una exposición bien fundamentada.

El arte es una herramienta eficaz y un poderoso mecanismo para la transformación social de las comunidades en las cuales incide. En todas las épocas y culturas de la historia, el arte siempre ha dialogado interdisciplinariamente con la ciencia y los avances tecnológicos y materiales.

Referencias bibliográficas

- Achiaga, P. (2004). Comisarios. Todas las caras del “curator”. *El Cultural*, 22 de enero. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Comisarios-Todas-las-caras-del-curator/8689>
- Arquigráfico (s. f.). *Definición de Render – ¿Qué es Renderización?* Recuperado de <http://www.arkigrafico.com/definicion-de-render-que-es-renderizacion/>
- Barenblit, F. (2003). La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo. En Ana María Guasch (coord.), *La crítica del arte: historia, teoría y praxis* (pp. 269-280). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bellido Gant, M. L. (2001). Dimensión contemporánea de la obra de arte. *Arte, museos y nuevas tecnologías*, (53), 21-47.
- Berndt León Mariscal, B. (2005). *La investigación y la profesión del investigador en un museo de arte mexicano. Algunas consideraciones*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Burke, P. (2001). Introducción. El testimonio de las imágenes. En *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (pp. 11-24 y 243-244). Barcelona: Letras de Humanidad, Crítica.
- Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Signo e Imagen, Cátedra.
- Consejo Internacional de Museos (ICOM) (s. f.). La definición de museos. Recuperado de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>
- Debroise, O. (1984). *Figuras en el trópico, plástica mexicana: 1920-1940*. México: Océano.
- Debroise, O. (1998). Perfil del curador independiente de arte contemporáneo. *Curare, espacio crítico para las artes*, 12, 8-14.
- Evemuseografía (2014). Expografía, más complicado todavía. Recuperado de <https://evemuseografia.com/2014/04/17/expografia-mas-complicado-todavia/>
- Ginzburg, C. (1994). De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método. En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*

(pp. 38-93). Barcelona: Gedisa.

Lara Plata, L. (2000). Museopedagogía: un paradigma en construcción. En *La pedagogía en el museo. Corrientes actuales [memorias]*. Primer Encuentro Nacional ICOM/CECA, La Trinidad (Tlaxcala), 22-25 de septiembre (pp. 69-73). México: ICOM, CECA.

Moulin, R. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Museo Nacional de Colombia (s. f.). *Manual de curaduría*. Recuperado de <http://www.museonacional.gov.co/el-museo/manuales-de-area/Documents/mcuraduria.pdf>

Podro, M. (2001). *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: Visor.

Rojo Betancur, F. A. (2009). La curaduría como herramienta pedagógica. A propósito del Diploma de Museología y Diseño de Proyectos Curatoriales en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. *Códice*, 10(18), 52-59. Recuperado de <http://www.ilam.org/ILAMDOC/Codice/codice18.pdf> y <http://www.udea.edu.co/portal/page/portal/bibliotecaSedesDependencias/unidadesAcademicas/museoUniversitario/contenido/C%C3%B3dice/Codice%2018>

Rojo Betancur, F. A. (2016). ¿Qué es un curador de arte? *La Tekhné*, (90), 5. Recuperado de <http://www.itm.edu.co/wp-content/uploads/Comunicaciones/PDF-La-Tekhn%C3%A9-No.-90-Octubre-de-2016.pdf>

Venturi, L. (2004). Introducción y Cap. 10, La crítica de arte y el formalismo. En *Historia de la crítica de arte* (pp. 47-48 y 317-340). Barcelona: Random House Mondadori.