



**RETOS DE LA PRÁCTICA CURATORIAL EN EL ECUADOR: APROXIMACIÓN
EVALUATIVA Y
PROYECCIÓN DE LA CURADURÍA EN UN PROCESO DE
PROFESIONALIZACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO**

El caso del Salón ‘Mariano Aguilera’

MÓNICA VORBECK

EN EL PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO, DE INCIPIENTE TRASFONDO ACADÉMICO E INSUFICIENCIA DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y/O MUSEOS COMO GENERADORES DE PENSAMIENTO, SE TORNA NECESARIA LA VALORACIÓN DE LA PRÁCTICA CURATORIAL COMO EJERCICIO DE INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS EN EL MARCO DE UNA O MÁS DISCIPLINAS Y COMO INSTRUMENTO IMPRESCINDIBLE PARA LA ESTRUCTURACIÓN DE CONCEPTOS QUE ARTICULEN UNA MUESTRA Y QUE APORTEN AL CONOCIMIENTO, DOCUMENTACIÓN Y REGISTRO DE LA PRODUCCIÓN PASADA Y PRESENTE DE LAS ARTES VISUALES.

EL SALÓN NACIONAL “MARIANO AGUILERA” : REFLEXIONES EN TORNO A LAS LIMITACIONES DE UNA PRÁCTICA CURATORIAL QUE SE ENMARCA EN FUNCIÓN DE UNA CONVOCATORIA PÚBLICA, Y EL CONFLICTO QUE IMPLICAN LA EMISIÓN DE UN CONCEPTO TEMÁTICO, LA CURADURÍA DE PROYECTOS O DE OBRA EN DESARROLLO Y EL PROCESO DE SELECCIÓN DE OBRAS RECEPTADAS Y SU EXHIBICIÓN. EL REGLAMENTO Y LA NECESIDAD DE SU REVISIÓN. LA INSTITUCIÓN DEL CENTRO CULTURAL METROPOLITANO Y SU RESPONSABILIDAD FRENTE AL ARTE Y LA SOCIEDAD.

El Salón “Mariano Aguilera”, concebido como un estímulo a la creación, y como mecanismo de circulación y de legitimación del arte, ha permitido, a lo largo de casi un siglo de existencia, el surgimiento de muchos grandes artistas y de importantes corrientes en las artes visuales del país, constituyéndose en una tradición con fuertes vínculos en la sociedad. Ligado históricamente al concepto mismo de salón y por lo tanto al Gran Arte, entendido inicial, preferencial y centralmente como pintura, ha implementado este

mecanismo decimonónico de comprensión y proyección pública de la práctica artística. Desde finales del siglo XVIII estos eventos se comenzaron a realizar de forma irregular en Francia, pero desde 1830 se institucionaliza y los salones se celebraron año tras año en París.

El principio lógico del “Salón” ha soportado por casi dos siglos la tarea de construir un sistema de valoración hegemónica que ha traspasado las diferentes instancias del circuito moderno y que se ha expandido geográficamente en todas direcciones y que como tal podríamos leerlo como síntoma del colonialismo cultural. No obstante, en prácticamente todo el mundo persisten eventos de distinta naturaleza que se apropian de dicha estructura y que la mantienen en vigencia.

Tradicionalmente el salón se estructura como un sistema piramidal, con base abierta, que se va cerrando a medida que se implementan los mecanismos de selección –y exclusión- que buscan fundamentarse en una forma de consenso producido por la figura del jurado. Este grupo de especialistas, conformado en los salones parisinos no sólo por artistas sino también por arquitectos pertenecientes a la Academia, compartía un criterio que solía ser conservador y que conducía frecuentemente a marginar las propuestas artísticas que se alejaran de los cánones establecidos. Así también el Salón Mariano Aguilera, que excluyó inicialmente el realismo social de Kingman, sólo para que al año siguiente -1935- otro jurado premiara su obra de “El Carbonero” y todo aquel salón estuviera colmado de obra de esta tendencia. Especie de barómetro de la situación plástica del país, también el año 1956 marca un cambio que enfrenta a la tendencia dominante –el indigenismo- constituyéndose una suerte de ‘salón de rechazados’ paralelo al salón oficial.

Hacia fines de la década del setenta se consolida el mercado del arte y el poder deformante del mismo permitió que varios lenguajes artísticos, de vanguardia y no, convivan simultáneamente. El desconocimiento del público –desorientado además por una crítica incipiente- acreditó artistas y legitimó obras más por el impacto visual que por el concepto mismo. Tampoco el “Mariano Aguilera” estuvo libre de este poder contaminante, que minó la legitimidad del mismo. Cuando a inicios de los noventa la centralidad de la pintura es desplazada por la amplificación de los medios artísticos, la pertinencia del salón queda en contradicho.

En este escenario, habría que analizar cómo las prácticas exhibitivas, en este caso el salón, son representadas por construcciones culturales que se han encargado de focalizar públicamente la práctica del arte y que han determinado sus instrumentos y métodos de circulación y apropiación.

Desde inicios de este milenio, el pronunciado carácter pictocéntrico del Salón Mariano Aguilera ha sido despejado para permitir el ingreso a las expresiones artísticas contemporáneas que no se ciñen únicamente a las áreas tradicionales de la pintura y escultura, sino que abarcan también a la fotografía, el video, las artes performáticas o las instalaciones, que se interrelacionan en términos de las temáticas que abordan. Los artistas actuales, más que en el pasado, son conocedores y participan cada vez más de los procesos de intercambio crítico articulando contenidos de pensamiento interdisciplinario, de diversos ámbitos de conocimiento –historia, antropología, psicología, etc.- y aluden directamente a lo social, lo político o lo cultural en sus obras. Se evidencia un amplio ámbito de estilos, a lo que podríamos añadir que en los dos últimos lustros se percibe una ruptura fundamental con la práctica artística convencional y se nos exhorta a reconocer que el arte es una formación discursiva construida desde las disciplinas del arte y las instituciones museológicas.

Desde hace cinco ediciones, un nuevo reglamento ha reemplazado al que anteriormente sustentaba al Salón Mariano Aguilera, sustituyendo otro tipo de principio expositivo, el de la curaduría, a la lógica de operación del dispositivo “salón”, no obstante mantenerse invariable la designación de “Salón” para este evento expositivo. En respuesta al arte más actual, la curaduría contemporánea tiende a ser menos convencional, puesto que incluye también obras de otros campos, que se pueden identificar más estrictamente con ensayos periodísticos o antropológicos, sobretodo en el campo de la fotografía. El ejercicio curatorial se hace no solamente en base a un análisis formal, sino en función de la temática que las obras abordan y sobretodo en relación a procesos de resemantización, apropiación y deconstrucción de conceptos culturales que reflejan las obras y que, en el ámbito de una muestra, potencian un diálogo fecundo de referencias entretejidas de las prácticas intelectuales.

No obstante, la curaduría es, dentro del campo del arte local, una práctica aun incipiente, a

tal punto que no es difícil sostener que la curaduría sea el oficio de elaborar una lista de nombres de artistas y de agruparlos temática o estilísticamente. Cuando la curaduría rigurosa establece un espacio de reflexión que busca visibilizar, desde ese espacio dado por coordenadas epistemológicas o estratégicas, las prácticas artísticas. Al igual que cualquier proyecto de investigación, la curaduría depende de la delimitación de un objeto de estudio que evidentemente se estructura desde los alcances de los supuestos teóricos que se utilicen para aproximarse. La absoluta ausencia de crítica y curaduría responsables, formadas, que promuevan procesos y que planteen retos a la producción artística y a las estrategias culturales, y que permitan evaluar con calidad y logren coherencia entre el proceso artístico, el trasfondo histórico y las necesidades del medio, no permiten crear las condiciones propicias para que la producción artística sea legitimada como parte de una experiencia cultural colectiva.

Debemos buscar soluciones mediando ante las instituciones, aunque es claro que no se puede forzar el surgimiento de críticos y curadores, pues ello va ligado a complejos procesos de formación. Las herramientas de formación e investigación deben crecer al paso que lo está haciendo la práctica curatorial. Sin embargo, la ausencia de discursos y métodos es el principal obstáculo al que se enfrentan las prácticas curatoriales.

Sin debate sobre la pertinencia de las prácticas artísticas contemporáneas y sin una complejización de la propia actividad teórica, que compromete la curaduría, la función de hacer público, o inscribir públicamente, un proyecto artístico de carácter expositivo, carece de una inscripción legitimante. Más aun si este proyecto se sustenta en una convocatoria abierta, que propone un tema al cual deben acogerse los artistas que quieran participar en el evento. En principio el tema vendría a ser la delimitación del espacio conceptual en el cual operaría la curaduría. No obstante, los curadores del evento se han visto obligados a mantener este espacio lo más amplio posible, para que la respuesta de los artistas sea igualmente amplia y forme la base sobre la que se pueda efectuar la selección de las obras a incorporarse a la muestra final. La amplitud del tema deviene finalmente en una desarticulación del mismo, o en una total dispersión, que, sumado al estrecho cronograma entre selección y propuesta de un guión museográfico, no llega a consolidarse en una muestra coherente, menos aun si los temas son tan vagos como “El artista y su tiempo” o

“La libertad del artista”, que produjeron exposiciones carentes de ilación conceptual. Pero tampoco las convocatorias de “Reciclaje y Ready-made – La fascinación de la cotidianidad” o “Metáforas del cuerpo” han logrado estructurar muestras que hablen mucho más allá de mínimos agrupamientos generados desde el guión museográfico para poder ver las obras tanto individualmente como a través de sus mutuas interpelaciones. En una exhibición contemporánea, se pide construir un horizonte de significados a partir de la asociación de las obras entre sí. Nos preguntamos: puede cada espectador construir su propia colección de obras, trazarse su propio recorrido, desarrollar una lectura de fragmentos sin necesidad de darle una lectura coherente conceptualmente o que la abarque en su totalidad? Sí y no. Minoritariamente sí: el público activo sí, si a éste lo definimos como el constituido por artistas, académicos, críticos, curadores, galeristas, acaso. El público pasivo, es decir la gran mayoría, necesita una guía más concreta.

La supeditación de la creación artística a un tema propuesto conlleva además otros planteamientos críticos: resulta difícil aceptar que una opción temática sea válida para todos, que un artista se sienta forzado a abandonar su inquietud vital por ajustarse al concepto emitido o también a las modas y modos imperantes, dominantes en un salón contemporáneo. Y es que una cosa son los procesos de creación, y otra el intelecto intentando ofrecer explicaciones que contextualicen las prácticas artísticas.

De otro lado, y en función de afianzar la práctica curatorial, el nuevo reglamento deja la opción abierta para consolidar, prácticamente antes de receptor las obras de la convocatoria abierta, una exposición curada en función de artistas invitados y obras designadas, que articulen en sí mismas la propuesta curatorial, y que ésta pueda ser “complementada” por las obras que ingresan a través de la convocatoria pública y de su recepción y selección en los predios del CCM. Absurdo, pero inscrito en el reglamento. ¿Cómo podemos justificar ética y profesionalmente este mecanismo perverso de exclusión? Se conspira contra la integridad del salón, el momento que se incluye la participación de artistas por invitación. Dejar esta puerta abierta atiende al temor que venía de antaño, de que sin “grandes nombres” la exhibición podría ser pobre y provinciana.

También, y retrospectivamente, pienso que la curaduría de obras en proceso, es decir la recepción de proyectos y su seguimiento curatorial –aunque implementada por mí hace dos

años, y desde entonces vigente en los salones posteriores- debería ser cuestionada en función de la diferenciación y situación de privilegio que de ella pueden surgir.

En definitiva, el nuevo reglamento, si bien ha abierto las puertas a los nuevos medios contemporáneos y ha tratado de fortalecer la práctica curatorial, incipiente en el medio, ha confundido y entremezclado dos herramientas expositivas diametralmente diferentes: el dispositivo de salón y aquel de exposición curada. Tal como están las cosas, el nuevo Salón Mariano Aguilera sigue manteniendo el principio de “salón” con su sesgo abiertamente vertical, sólo que hacia la cúspide ya no confluye un grupo de especialistas que en forma consensuada seleccionan aquello que se mostrará en el interior del salón, sino que esta responsabilidad recae exclusivamente en un solo curador/a que carece total y absolutamente de interpelación para efectuar una selección entre 200 o más obras que se presentan al concurso y que además, en la totalidad de casos, siempre será cuestionado por aplicar su “gusto” individual, pueda éste estar fundamentado en conocimientos y expertise, o no.

Es hora de cerrar un capítulo de ensayo y error, ratificar y fortalecer el proceso de un salón, que es el más antiguo y prestigioso en el Ecuador. Más allá del debate actual sobre la pertinencia de esta forma expositiva, el evento apoya y promueve la producción plástica contemporánea y sirve como mecanismo de difusión. Permite además la confrontación y potencia (o al menos debería hacerlo) dinámicas de diagnóstico, estudio, discusión, reflexión y contacto de los artistas y el público con las manifestaciones del arte contemporáneo. Es verdad que las polémicas resultantes de los salones se constituyen casi en un evento paralelo del salón, y a pesar de su visceral provincialismo, sacuden el medio y deberían conducir a hacer un análisis de lo que está ocurriendo en la plástica, al menos a nivel local o regional.

El nuevo reglamento ha generado traumatismos en la participación del sector artístico y desconcierto entre los agentes que acometen las prácticas artísticas, teniendo un efecto desintegrante y demoledor que ha llevado a la fatiga de la institución “Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”. A esto se suma la desidia del CCM y la Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deporte con respecto al Salón, que lo están llevando a su extinción, sin que haya propuestas nuevas y constructivas desde el interior de las instituciones públicas para fortalecer este vital instrumento de las prácticas

artísticas contemporáneas. Pero el verdadero problema radica en que difícilmente se puede trabajar en algo en lo que no se cree, y esto es lo que sucede con el arte contemporáneo, que además, por la incompreensión en la recepción del gran público, genera pocas retribuciones políticas para los administradores culturales de turno, quienes prefieren adscribirse los éxitos del número de visitantes de una exposición de Soto o Picasso. No obstante, la pertinencia en el medio de este tipo de exposiciones debería estar fundamentalmente cuestionada, por no insertarse en proyectos que propongan retos o actualicen el medio desde una perspectiva contemporánea. Es hora de trazar metas inmediatas de formación, y revisar políticas artísticas y culturales para no seguir recibiendo eventos en forma pasiva desde los canales diplomáticos. Si antaño las galerías de arte habían usurpado la labor que deberían haber estado realizando los museos, ahora que ya no hay galerías, los museos desconocen su verdadera labor y funcionan como galerías de arte. Y es que estas instituciones están dirigidas por personajes que, si bien pueden ser eficientes administradores, desconocen el fenómeno cultural local y universal, y que por lo tanto, hacen daño a los sectores artísticos y culturales, y además, desorientan con las actividades que hacen, obstaculizando la formación de públicos. Por esta razón es importante implementar la figura de una asesoría o un consejo para eventos ambiciosos o exposiciones importantes, o para evaluar y reestructurar el Mariano o implementar un concurso de proyectos curatoriales, p.ej. (Qué se puede esperar: directores o representantes de instituciones gubernamentales de la cultura no están presentes en encuentros de discusión sobre políticas culturales, talleres, mesas redondas).

La lenta y alicaída realidad en lo que se refiere a las políticas artísticas y culturales de las instituciones gubernamentales, que tienen entre sus funciones el desarrollo y la promoción de las mismas es letal también para los jóvenes que tienen en el campo del arte su territorio de acción y que están dando el vuelco definitivo con sus propuestas frescas y que están mayoritariamente presentes en el Salón Mariano Aguilera.

En una sociedad como la nuestra, que tiene necesidades sociales más apremiantes se considera al arte como una producción accesoria. Pero es el mercado el que ha convertido al arte en un objeto suntuario, cuando en realidad el arte es un sistema de conocimiento, que canaliza y codifica la experiencia colectiva y que es, por lo tanto, fundamental para la

construcción y elaboración de la memoria, la identidad y la historia y nos sirve como forma de aprender y comprender y transmitir lo que es más relevante de una sociedad. Desde esta perspectiva, se torna fundamental el buscar nuevos modelos de acción, nuevas alternativas pedagógicas y nuevos mecanismos de difusión de las prácticas artísticas contemporáneas.

**Paper presentado en el
Tercer Encuentro de la Sección de Estudios Ecuatorianos
de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA),
realizado en la FLACSO, Quito, 29 de Junio - 1 de Julio 2006.**