



El potencial de la curaduría contemporánea Nuevas aproximaciones al arte actual

Tesis para obtener el grado de Maestra en Estética y Arte

Presenta:

Lic. G. Alejandra Olivio Román

Directora de Tesis:

Dra. Ma. Isabel Fraile Martín

Puebla, mayo 2014

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Estética y Arte



Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) de México por apoyar el desarrollo de esta investigación.

A mis padres por su apoyo constante y su amor incondicional. Por ser mi ejemplo a seguir y siempre creer en mi.

A Griselda por estar a mi lado en las buenas y en las malas. Por cuidarme, por quererme, por respetarme y por retarme a ser mejor cada día. Este es un logro que nos costó a los dos.

A la Dr. Isabel Fraile por su paciencia, confianza y cariño a lo largo del desarrollo de este trabajo y de la maestría.

Al Dr. José Ramón Fabelo y al Mtro. Oscar Alejo por sus contribuciones y enseñanzas.

A todos los profesores de la Maestría en Estética y Arte por todo el conocimiento obtenido, que ha sido determinante en mi formación profesional y crecimiento personal.

A la Capilla del Arte y a la Universidad de las Américas Puebla por su colaboración y las facilidades proporcionadas en la realización del estudio de público. Especialmente a Marie-France Desdier y a Alonso Fragua por su apoyo, accesibilidad e interés en la realización de este trabajo. Por tener siempre una actitud propositiva.

A Gustavo Ramírez por su ayuda constante desde el principio. Por su honestidad y buena voluntad. Sin su participación este trabajo no sería el mismo.

A Conchita por su paciencia y eficacia al hacernos más sencillos todos los tramites.

A mis compañeros de la MEYA Generación 2012-2014 por su cariño, apoyo y complicidad. Porque sin ellos esta experiencia no habría sido la misma.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1: El arte contemporáneo, los agentes y el público	7
1.1 Las problemáticas del arte contemporáneo	7
1.1.1 Un cambio de paradigma: Moderno y contemporáneo	7
- Marcel Duchamp	9
- Andy Warhol	10
1.1.2 Panorama actual	12
1.1.3 La crisis del arte contemporáneo	14
1.2 El sistema del arte contemporáneo: Los agentes y sus relaciones	15
1.2.1 El sistema del arte	15
1.2.2 Las nuevas instituciones: la crítica, el mercado y el espacio expositivo	17
1.2.3 Los agentes	19
1.2.4 El curador	22
1.2.5 El cambio de lo tradicional a lo experimental: La curaduría en los 60s	23
1.2.6 La exposición como discurso	27
1.3 El público del arte contemporáneo	32
1.3.1 El público y su relación con la obra: percepción, interpretación y comprensión	32
1.3.2 La diferencias entre el espectador y el público del arte	34
1.3.3 El público hermético y el público abierto	37
Capítulo 2: La curaduría contemporánea: configuración y contexto actual	42
2.1 La configuración del curador contemporáneo como figura de autoridad dentro del sistema del “mundo del arte”	42
2.2 El curador contemporáneo como generador de “visibilidad”	49
2.3 Los dos enfoques de la curaduría contemporánea	51
2.4 Tendencias de la curaduría contemporánea	58

Capítulo 3: Estudio de visitantes en la Capilla del Arte UDLAP	65
3.1 El consumo cultural en México	67
3.2 La Capilla del Arte UDLAP	69
3.3 Las exposiciones: gestión y desarrollo	74
- Cuerpo Ausencia: hilvanando identidades	74
- ¡Ejemplos a seguir!, exploraciones en estética y sustentabilidad	77
3.4 Los visitantes	82
3.4.1 Perfil General de los Visitantes	83
- Variables socio-demográficas	83
- Variables de nivel educativo	85
- Variables de consumo cultural	85
- Variables de visita	87
3.4.2 Perfil específico del público del arte	88
- Variables de impacto	88
- Variables de opinión	96
3.5 Resultados y conclusiones	97
Conclusiones	100
Bibliografía	104
Anexos	111
- Formato de encuesta	112

Introducción

La presente investigación se desarrolla a partir de nuestra inquietud en torno la aproximación de los espectadores al arte contemporáneo y las complejidades que esto representa en el contexto actual. Observando las plataformas de presentación del arte contemporáneo y su función mediadora, nos percatamos que hay un hilo común que conecta todas las esferas del arte: la actividad curatorial, que está presente en la producción, justificación, presentación, difusión, recepción y consumo del arte.

En ese sentido, a lo largo de este trabajo, desarrollamos la idea de que la curaduría contemporánea es actualmente una práctica dominante dentro del sistema del “mundo del arte” y en su actividad recae la responsabilidad del tipo y el grado de aproximación, asimilación y aceptación de las propuestas artísticas actuales.

Para entender esto, se realizó un análisis a través de un método deductivo, el cual parte de un planteamiento teórico general, que nos permite ubicar tanto conceptual como contextualmente nuestro objeto de estudio. Para posteriormente proceder a una descripción particular del mismo y finalmente concluir con la comprobación práctica de nuestros supuestos, acerca de la curaduría contemporánea como una actividad dominante, que afecta las formas en que actualmente los espectadores y el público se aproximan al arte contemporáneo. Lo anterior se desarrolló en tres etapas, que coinciden con los capítulos en los cuales hemos dividido este trabajo.

La primera etapa, que corresponde al capítulo 1, consiste en un planteamiento teórico, que aborda tres ejes por medio de los cuales nos aproximaremos a nuestro objeto de estudio: el arte contemporáneo, el sistema del arte en el que circula y los agentes involucrados en el proceso, así como el público al que está dirigido. De esta manera se iniciará planteando las circunstancias históricas y teóricas que llevaron a desencuentros entre el arte contemporáneo y su público, llegando a percibir la producción artística actual como conceptualmente compleja o por el contrario carente de contenido. Posteriormente analizaremos la estructura del

sistema del “mundo del arte”, la plataforma expositiva y los agentes intermediarios que se encargan de su funcionamiento, planteando un primer acercamiento a la actividad curatorial. Se vuelve pertinente entender que es dentro del sistema que las propuestas actuales circulan y llegan al encuentro con el público, lo cual se logra gracias a la función mediadora que realizan todos los agentes involucrados en el “mundo del arte”. Es por esto que creímos importante hacer un acotamiento de todos los agentes que participan dentro del sistema. Dada esta necesidad y la carencia de definiciones, se desarrolló un breve glosario de las figuras mediadoras más representativas del sistema del arte, el cual nos permitió delimitar actividades y competencias de los mismos.

Se concluye esta primera etapa analizando a los receptores o destinatarios de las propuestas artísticas actuales, entendiendo que el público es un grupo heterogéneo que tiene comportamientos, hábitos y actitudes diferentes en torno al arte y en particular al arte contemporáneo.

En la segunda etapa, que se desarrolló en el capítulo 2, nos centramos en la actividad curatorial contemporánea, a partir de su configuración como figura de autoridad en el sistema del arte y las posibilidades discursivas, simbólicas y mediadoras que tiene. Para este fin hacemos un recorrido histórico-social de los momentos que configuraron la imagen que tenemos actualmente del curador y cómo éste se ha vuelto un elemento importante dentro del sistema del “mundo del arte”. Se plantea también que ahora el curador es una de las piezas clave que genera la “visualidad” del arte, lo que en consecuencia produce movimiento y dinamismo dentro del sistema en el que las propuestas actuales circulan. Lo anterior es posible si entendemos a la exposición como plataforma de presentación del arte contemporáneo y al curador como el diseñador y productor de dicha plataforma. Posteriormente se proponen dos tipos de enfoque curatorial que se encuentran vigentes en la curaduría contemporánea, a partir de percibir a la plataforma expositiva como un “medio” ideológico y la manera en que la misma se produce.

Se concluye esta etapa analizando algunas de las tendencias que actualmente tiene la curaduría contemporánea, que la lleva a ser considerada como una actividad con posibilidades emancipadoras a nivel artístico y social.

La tercera y última etapa, correspondiente al capítulo 3 de la

investigación, se enfoca en comprobar, a nivel local y de manera práctica, las premisas planteadas acerca del público del arte, pero en particular de la actividad curatorial contemporánea y sus alcances reales. Dado que es una estructura mediadora que tiene el potencial de hacer accesible y facilitar la aproximación de los espectadores a las propuestas artísticas actuales.

La inquietud por determinar el papel que juega el curador contemporáneo dentro del sistema del arte y las repercusiones de su actividad en el público que lo consume, nos llevó a querer observar de manera directa la forma en que estas dinámicas se desarrollan. Para esto, resultó de suma importancia la realización de un estudio de público en el centro cultural Capilla del Arte de la Universidad de las Américas Puebla, que nos proporcionó datos concretos y cuantitativos acerca del comportamiento del público en relación al arte contemporáneo.

Pese a que originalmente este estudio se planteó para ser desarrollado paralelamente en Capilla del Arte UDLAP y la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo Ángeles Espinosa Yglesias, perteneciente al Estado de Puebla, se tomó la decisión de trasladarlo en su totalidad al primer espacio, debido a los constantes problemas de gestión interna de la galería que, junto con una serie de decisiones gubernamentales, que hasta este momento parecen injustificadas, derivaron en su clausura en fechas recientes. Lo que para efectos de esta investigación supone quedarse sin un referente importante, ya que se pretendía abordar las plataformas de presentación del arte contemporáneo desde la institución pública y el sector privado.

Sin embargo, a pesar de las limitaciones y problemas que surgieron durante la realización de esta investigación y particularmente durante el desarrollo del estudio de público, la información obtenida ha sido de mucha utilidad para poder aproximarnos a observar resultados y efectos a nivel local de la actividad curatorial contemporánea.

Es a través del desarrollo de los tres capítulos que conforman este trabajo que nos aproximamos a entender la actividad curatorial contemporánea como una práctica dominante dentro del sistema del “mundo del arte”, cuya labor afecta el tipo y el grado de aproximación, asimilación y aceptación de las propuestas artísticas actuales.

Capítulo 1

El arte, los agentes y el público

1.1 Las problemáticas del arte contemporáneo

Hablar del arte que se produce en nuestros días se convierte en una tarea complicada, tanto para el público que lo percibe, como para las figuras que se encuentran vinculadas a su producción, difusión y análisis. Esto no es nuevo, a lo largo de la historia, pensar y hablar sobre arte siempre ha suscitado polémica, discusión y desencuentro. Por lo que iniciaremos nuestro análisis a partir de las características principales que marcan el cambio entre el arte moderno y el contemporáneo. Para posteriormente plantear el panorama actual de este último y los motivos por los cuales su relación con el público se vuelve compleja.

1.1.1 Un cambio de paradigma: Moderno y contemporáneo

En la actualidad las ideas preconcebidas sobre cómo debe ser el arte o cómo debe verse, entran en conflicto, esto sucede porque percibir e interpretar el arte actual implica entender a la sociedad contemporánea y cómo ésta se ha conformado.

Como bien lo expresaba Lipovetsky, (1986, 79) “[s]i se anuncia una nueva era del arte, del saber y de la cultura, se trata de determinar qué es lo que queda del ciclo anterior, lo nuevo reclama la memoria, la referencia cronológica, genealogía.” Es por eso que para empezar a analizar el arte contemporáneo y el comportamiento de la sociedad en torno a él, será necesario recordar que el arte que se genera en la actualidad es un heredero directo del arte moderno, que se caracteriza por el gusto de lo nuevo, del cambio y por el rechazo a la tradición.

Los artistas modernos, guiados por el furor de la renovación,

pretendían desligarse de todos los cánones anteriores y crear cosas completamente nuevas.

Así mismo, el arte moderno se libera no sólo de la tradición y de la imagen de los grandes maestros del pasado, sino también de la representación y la figuración. Se desafían las leyes y las reglas establecidas, puesto que para los modernos la libertad no tiene límites y se expande a todos los terrenos del arte. Será precisamente esta libertad exaltada y vertiginosa la que fundamente la práctica artística a partir de la segunda mitad del siglo XX en adelante, sobre la que posteriormente profundizaremos.

Otro de los factores que caracterizaron la etapa moderna del arte fue que el artista y su obra se emanciparon económica y estéticamente de los mecenazgos de la iglesia y la aristocracia, ya que, con un público más amplio y diverso, la clientela aumentó y se marcó el inicio de lo que es el mercado del arte, hasta llegar a ser como lo conocemos actualmente.

Dicho lo anterior, podemos entender que la imagen tan arraigada que tenemos del arte moderno, contribuye al alejamiento o desencuentro que se produce actualmente entre el arte y el público. Esta situación se da porque “(...) se juzga el presente con el rasero del pasado (...)” (Cauquelin 2004 pp. 38), en el cual existían los criterios de vanguardia y progreso. Es imposible pensar en una ruptura absoluta con la manera en la que se entendía y percibía el arte en la modernidad, por lo que analizar el arte contemporáneo bajo la sombra de los criterios modernos fue inevitable. Tendemos a relacionar los nuevos datos con los que ya conocemos. Es así como se ha pasado del arte moderno, que pertenece al régimen del consumo, al arte contemporáneo, asociado a la sociedad de la comunicación y de la masividad.

Pese a que el arte contemporáneo es descendiente del moderno, como ya se mencionó, se establecen ciertas distancias y diferencias entre ellos. Para nombrar algunas podemos mencionar el rompimiento con la noción de progreso, la desaparición del artista que luchaba contra el poder instituido y la sustitución de la técnica y destreza artística, por la idea y el poder de designación. Esta ruptura entre modelos se hace evidente en la práctica y estilos artísticos que hoy en día nos llegan a desconcertar, ya que nos plantean un nuevo paradigma artístico. Estos puntos de inflexión o

momentos de cambio son los que Cauquelin (2004) ha llamado “embragues”, que son las obras y artistas que fueron parte del cambio que marcó la traslúcida línea que separa un periodo de otro. En este sentido, por ser dominantes en la configuración actual del arte, vale la pena mencionar brevemente, , a dos de los artistas que fueron “embragues” en este paso del arte moderno al contemporáneo: Marcel Duchamp y Andy Warhol.

Marcel Duchamp

El trabajo de este artista sigue patente en el arte contemporáneo, ejerciendo una notable influencia sobre muchos artistas actuales. Duchamp siguió un modelo que corresponde a las características contemporáneas, que se hace evidente en la forma en que ve la relación entre su trabajo, el sistema del arte y la puesta en circulación de la obra.

Él hace una distinción entre la esfera del arte y la esfera de la estética, entendiendo que en esta última es donde se designa el contenido de las obras, mientras que la del arte es solo una esfera de actividades y acciones. El arte deja de ser para él una cuestión de contenidos y se convierte en una cuestión de receptáculos, anulando el contenido intencional de la obra por darle mayor importancia al recipiente que la alberga, lo que de ahora en adelante será suficiente para afirmar que algo es arte. Este es el caso de los *ready made*, donde se presentan objetos comunes elaborados industrialmente y en cuya producción no intervino el artista, por lo que será el lugar en el que son presentados lo que los designará como obras de arte. De esta manera, ahora son las galerías, los museos y demás espacios institucionales los receptáculos que asignan la carga artística. El valor de la obra de arte se encuentra ligado al lugar y al tiempo, alejándose del objeto mismo. El autor será sólo el que muestra la obra y la señala como obra de arte, quedando su actividad reducida a seleccionar el objeto, dejando atrás la noción de genio o virtuosismo en la que se basaba la actividad artística. Por estas razones podemos decir que “[e]l gesto de Duchamp tenía mayor nivel, subvertía la noción de obra, de trabajo y de emoción artística.” (Lipovetsky 1986, 121)

En la medida que la esfera del arte ya no depende de la estética, los

papeles que desempeñan los agentes cambian. Productores, intermediarios y consumidores ya no son claramente diferenciados; la obra ya no tiene una trayectoria lineal para llegar al consumidor, sino que ahora transita dentro de un círculo cerrado. La intervención del artista en el objeto prefabricado es mínima, su actividad radica en producir un desplazamiento de la obra, al mostrarla y colocarla en un momento y lugar determinado. Por lo anterior, Duchamp no considera que la esfera del arte está en conflicto con otras esferas de actividades, sino que se organiza como una red integral.

Una obra icónica del artista, que marcó un gran cambio en el arte, fue “La fuente”, al respecto Lipovetsky (1986, 121) afirma que “(...) la operación del urinario, es el signo del desconcierto, de la desubstancialización de la vanguardia (...)”, por lo que él pertenece a un periodo en el que se empieza a abandonar el ideal vanguardista y la imagen del artista romántico como rechazado y contestatario. Duchamp lo que hace es evidenciar el funcionamiento del sistema del arte, donde la obra se inserta en un flujo de designación y presentación, que consiste en señalar el objeto, asignarle un título que lo asiste y colocarlo en un lugar determinado para su contemplación como obra de arte.

Bajo estos criterios la obra de Duchamp se convierte en modelo a seguir para los artistas y manifestaciones que se presentarán después de él como el arte conceptual, el minimalismo, el arte Pop, las instalaciones, etc., siendo de esta manera, impulsor de varios de los fundamentos que sentaron las bases del arte contemporáneo.

Andy Warhol

La obra de este artista se sitúa indudablemente en la contemporaneidad al estar caracterizada por ser sumamente pública y por el uso de los medios de publicidad mercantilista, aunque también suele ubicársele dentro de la sociedad del consumo de la época moderna. Warhol ubica su obra dentro del mercado del arte y al mismo tiempo lo evidencia, asimilando la imagen del artista tradicional a la del hombre de negocios y mostrando la forma en la que el arte se relaciona con la sociedad y con el sistema mercantilista.

Warhol abandona la estética del mismo modo que lo hace Duchamp, ya que

renuncia al hacer a mano y muestra objetos banales de uso común, intentando mostrar lo que ya está ahí, lo cotidiano, pero agregándole la repetición en serie y la saturación de elementos. Se opone a la idea de la pieza única y original, proveniente de la estética tradicional, multiplicando así la obra y su mensaje, con el objetivo de impresionar y causar sensación.

De esta manera, podemos observar como con Duchamp surge el poder de designación, al señalar o nombrar algo como arte y con Warhol notamos cómo se rompen los límites de la exposición como medio para presentar las obras, ya que el artista se vale de toda una red de comunicación, pasando del lugar donde se expone su trabajo, a un circuito invadido masivamente por sus obras y su firma.

Ahora se toman objetos cualquiera, incluso los producidos en serie, y se les relaciona con el nombre del artista, ya que lo que importa es el impacto generado en el público, lo cual se da gracias a la saturación, repetición y masividad de los elementos. En este sentido, la red de comunicación funciona como un circuito cerrado entre la obra y el artista, donde Warhol ya no sólo es el artista, sino que también es la firma que se encuentra en una serie de productos. Él se transforma en el producto que lleva su marca, "(...) el nombre, la firma y la obra se confunden (...)". (Cauquelin 2004, pp. 86) Para este artista el arte de los negocios es sumamente importante, porque conoce el mercado del arte y además está inserto en él.

Entonces, podemos observar dos cambios importantes, por un lado tenemos el aporte de Duchamp, quien ya no define la obra de arte a través de la intervención del artista, ya que sólo se hace necesario mostrar y señalar objetos presentes ya en el mundo. El segundo cambio se da al firmar la obra para asistirle y sustentarla dentro del sistema. Valiéndose de lo anterior Warhol muestra objetos ordinarios reproducidos bidimensional o tridimensionalmente y se encarga de difundirlos y promoverlos dentro de la red de comunicación, que pertenece a la esfera mercantil en la que el arte es un negocio y el artista es el productor de mercancías.

El gran logro de Duchamp fue retar a la tendencia estética del momento y poner a discusión que una obra no es arte por sus posibilidades y cualidades materiales y técnicas. Se hizo una separación entre la estética y el sistema del arte, cualquier objeto sacado de la vida cotidiana podía ser arte,

sustentado por la firma –autoría– del artista y el sistema que lo legitima como tal.

En conclusión, ver a la obra de arte y al artista como un eslabón dentro de la red o sistema del arte es una propuesta que parte de Duchamp, que no sólo es coherente con la obra de Warhol, sino que también es portadora de los principios de la comunicación e información que son parte de la fundamentación del arte contemporáneo.

1.1.2 Panorama actual

Podemos decir que estos personajes fueron parte fundamental del cambio entre la etapa moderna y la contemporánea, ya que modificaron la actividad artística y se separaron de las ideas de la estética tradicional, trazando algunas de las directrices de lo que sería el arte actual.

Hoy en día la vanguardia modernista ya no encuentra oponentes a los cuales provocar, ya nadie objeta la libertad total o las experiencias ilimitadas y por el contrario, se anhela la sensibilidad desenfrenada. La mentalidad liberal iniciada por los modernos encuentra su máxima expresión en el arte actual. Así lo ve Lipovetsky (1986, 105) cuando expresa que el “(...) posmodernismo significa asimismo advenimiento de una cultura extremista que lleva la lógica del modernismo hasta sus límites más extremos.”

Es así como el arte en la posmodernidad, guiado por la libertad absoluta, pierde toda moderación y desdibuja la línea entre la vida y el arte, acercando la obra al espectador con la intención de generar un impacto inmediato y produciendo la necesidad de sensaciones cada vez más fuertes. Del mismo modo, con la separación entre estética y actividad artística, actuar en el “mundo del arte” implica designar algo como arte, siendo esta designación la que produce el objeto artístico como tal, sin importar la manera en la que se constituye. Es por eso que el artista actualmente rechaza o al menos ignora la disciplina del oficio, predominando la espontaneidad, liberada de la técnica. El arte contemporáneo, contrario al moderno, no está peleado con el pasado y la tradición, dado que en muchos casos encuentra en él la fuente de su inspiración, entrelazándolo con los

temas actuales. Ya no se intenta crear nuevos estilos, sino que se busca integrar todos los estilos existentes, es decir, se busca una coexistencia armónica, que rompa con la antigua lucha que existía entre lo tradicional y lo moderno.

Ahora los artistas se olvidan de la búsqueda de lo nuevo y los contenidos se tornan subjetivos, lo cual es producto de una notable relajación del sistema y del espacio artístico, que es consecuencia, a su vez, de una sociedad contemporánea distendida. Por otro lado, el espacio de exposición se revaloriza y se convierte en un elemento esencial para la identificación y legitimidad de la pieza como obra de arte. Los espacios expositivos se han fortalecido y reformado, buscando ser más incluyentes y participativos.

“Al sustituir por la exclusión la inclusión, al legitimar todos los estilos de todas las épocas, la libertad creadora ya no ha de plegarse al estilo internacional, sus fuentes de inspiración, sus juegos de combinaciones aumentan indefinidamente (...)” (Lipovetsky 1986, 123) y ya no hay reglas que seguir o hay tantas que son difíciles de identificar.

La actividad artística se expande y se diversifica, insertando la obra en la red de comunicación sin tener un contenido formal determinado, nociones que ponen en aprietos a los teóricos y críticos del arte. Esta tendencia que ha seguido el arte contemporáneo ha causado, de igual manera, desconcierto entre los espectadores, ya que se realiza una búsqueda conceptual y se cuestiona las condiciones de posibilidad de la obra. A lo anterior se suma una nueva actitud frente a las técnicas de producción, donde se utilizan las máquinas de comunicación como materia prima de la actividad artística. Se cuestiona nuevamente el proceso creativo, la imagen del artista y se busca una nueva definición del objeto de arte.

Ahora las prácticas artísticas desafían el vínculo entre el hombre y su contexto, así como también cambia su relación con el espectador y el espacio expositivo. A pesar de esto se puede observar cómo las herramientas técnicas, que prolongan las posibilidades humanas, se incorporan a la actividad artística, en tanto que la finalidad del trabajo es la misma: el arte con o sin herramientas técnicas. Este es el caso del *net-art*, del video arte, la fotografía, etc.

La complejidad o incluso la incompreensión al percibir el arte

contemporáneo es inseparable de la actividad artística actual, ya que ésta constantemente se reformula a sí misma. La gran subjetividad de las obras, los discursos y la tendencia a juzgar bajo los criterios marcados por los periodos anteriores, hace complicada la tarea de una definición del arte actual, lo que provoca una especie de crisis en el arte contemporáneo.

1.1.3 La crisis del arte contemporáneo

Es precisamente con la aparición de las nuevas manifestaciones artísticas, que se dio origen a lo que nosotros conocemos como arte contemporáneo, con lo cual la teoría estética se vio en dificultades. Cuestionar el arte o preguntarse ¿qué es arte? o ¿esto es arte? se convirtió cada vez más en algo común, porque lo que se decía que era arte no guardaba ninguna diferencia sustancial con cualquier objeto de la vida cotidiana. La obra de arte contemporáneo se convirtió en un reto teórico, que hacia tambalear los esquemas conceptuales previos, ya que no se encontraba una respuesta satisfactoria ante las nuevas producciones. Es así como la inquietud por una definición de arte se va haciendo más evidente, pero esta definición debía atender tanto a la actividad como al objeto, estableciendo condiciones necesarias y suficientes, pero al mismo tiempo debía hacer una distinción entre las cosas reales y las obras de arte.

Al respecto el filósofo Arthur Danto nos plantea que en el arte contemporáneo ya no hay un plano que distinga entre estas dos realidades –las cosas reales y las obras de arte– y que de igual forma estas dos realidades ya no son tan distantes entre sí, ya que, como él mismo dice en “Después del fin del arte”, “(...) no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado ‘meras cosas reales’.” (Danto 2003, 35) Esto implica que en la medida en que las apariencias fueran más importantes cualquier cosa podía ser una obra de arte, haciendo necesario abordar esta problemática no desde la experiencia sensible, sino desde el pensamiento. Es por esto que al analizar la pieza “Caja de Brillo” de Warhol, el filósofo concluye que:

“[L]o que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte que consiste en una caja de Brillo es, entonces, una cierta teoría del arte. Es la teoría que la hace entrar en el mundo del arte, y le impide reducirse a no ser más que lo que el objeto real es (...)”. (Danto 1964, 8)

El autor concibe lo contemporáneo como un periodo de información desordenada, que se puede equiparar a un periodo de una casi perfecta libertad, donde la historia ya no es un límite y todo está permitido.

Es así como la crisis del arte contemporáneo es también una crisis de los discursos entorno al arte actual, una crisis de la crítica que no sabe qué decir frente a la proliferación, fugacidad y disparidad de las nuevas propuestas artísticas.

Lo anterior sumado a las ideas preconcebidas de cómo debía verse el arte desencadena un desencuentro e incluso genera cierto rechazo de las propuestas artísticas actuales por parte del público que las percibía.

1.2 El sistema del arte contemporáneo: Los agentes y sus relaciones

1.2.1 El sistema del arte

Una vez que hemos abordado las discusiones actuales en torno al objeto artístico, se vuelve necesario analizar la plataforma en la que se produce y circula.

“El mundo del arte” fue un concepto introducido por Arthur Danto en su texto homónimo *The Art World*, donde afirma que “[v]er alguna cosa como arte requiere algo que el ojo no puede percibir –una atmosfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte.” (1964, 7) Sobre esto podemos entender que el término cumple una función ontológica en la determinación de un objeto como arte, dado que para que algo pudiera ser considerado arte debía haber sido creado dentro de una atmosfera teórica

constitutiva del “mundo del arte”. Por tanto podemos entender al “mundo del arte” como el conjunto de teorías, normas, reglas, roles y prácticas que determinan qué se considera arte en un determinado momento, así como los elementos necesarios para evaluar o juzgar una obra.

Si bien el autor nunca se afirma a favor de una teoría institucional, sí lo hace el filósofo George Dickie, quien retoma de Danto el concepto de “mundo del arte” y lo desplaza hacia lo que será su “teoría institucional del arte”.

Dickie ve al “mundo del arte” como un todo, siendo el trasfondo sobre el que se crea el arte, puesto que afirma que “[l]o que es común a la tesis de Danto y a la teoría institucional es la aseveración de que las obras de arte están enredadas en un marco o contexto esencial de una considerable densidad.” (Dickie 2005, 22).

Aunque tanto Dickie como Danto centran sus trabajos en las condiciones definidoras del arte, lo que resulta pertinente para esta investigación es la idea del trasfondo sobre el que gira la actividad artística y su planteamiento acerca del “mundo del arte”, sus sistemas y los agentes que participan en él.

Queda claro que el artista es el que crea arte y lo crea para algún tipo de público, pasando a formar parte también del sistema, en una situación de relaciones variadas. Es así como la “teoría institucional del arte” integra la obra en un marco complejo, donde el artista cumple un papel cultural para un determinado público. A esta relación artista-obra-público, Dickie la ha denominado “grupo de presentación”¹, donde también están implicados diversos agentes que participan dentro del espacio expositivo o “dispositivo presentador”². De esta manera, el artista y su obra, así como el público y la plataforma de presentación se convierten en parte del marco mínimo necesario para la producción del arte y su circulación.

Los roles del artista, el presentador y el público no son los únicos implicados en el “mundo del arte”, ya que existen múltiples papeles desempeñados por agentes que interactúan y se vinculan entre sí. Los cuales

¹ Dickie nos dice que lo que se crea (objeto artístico) debe entrar en la categoría de lo que se presenta ante alguien, por lo que el artista está siempre implicado con el público y denomina a esta relación como *grupo de presentación*.

² El “dispositivo presentador” será visto como el medio por el que transita la obra para su presentación ante el público, es decir, los espacios llámense galerías, museos, etc. Cerrando con esto el circuito básico del arte: artista, medio y público.

tienen el objetivo de facilitar las relaciones que se establecen entre la obra, el artista, el espacio y su destinatario final: el público. Con respecto a este entramado de relaciones, el “mundo del arte” consiste precisamente en la totalidad de todos estos roles y dinámicas, ya que, como lo plantea Dickie

“(…) el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contienen sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos.” (Dickie 2005, 106)

De esta manera podemos entender el sistema del arte como “(…) un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte (…)” (Dickie 2005, 117) y al “mundo del arte” como “(…) la totalidad de los sistemas del mundo del arte.” (Dickie 2005, 116)

Por lo tanto, podemos concluir este apartado dejando claro que estos “sistemas individuales” forman parte del “sistema del arte”, el cual es la estructura sobre la que funciona el “mundo del arte”.

1.2.2 Las nuevas instituciones: la crítica, el mercado y el espacio expositivo

Una vez planteada la estructura básica en la que se organiza y divide el “sistema del mundo del arte”, procederemos a hablar de las instituciones del arte y de cómo éstas actúan dentro de dicho sistema.

Si bien la institución artística históricamente ha sido vista como un ente hegemónico y regulador, contra el que en un momento dado se ha luchado, al estar afectada también por el cambio de paradigma en el arte, se transforma y deja de ser un orden dominante para ser lo que conocemos ahora: un ente fragmentado. Pero aunque se pueda pensar que la institución artística que surgió en el siglo XVIII ha perdido poder ante las nuevas concepciones del arte, lo que podemos observar realmente, siguiendo a Jaques Aumont (2001), es un desplazamiento de autoridad hacia nuevas manifestaciones: la crítica, el mercado del arte y el espacio expositivo. Éstas son entidades amplias que abarcan múltiples personalidades en su interior,

pero que cada una en su campo de actividad, funciona como un orden dentro del sistema. Es por eso que este desplazamiento o fragmentación de la institución artística nos lleva a pensar más en un *sistema institucionalizado del arte*, que en el espacio físico (museo) como único ente hegemónico institucional.

El sistema del arte como lo conocemos ahora se ha institucionalizado, precisamente porque implica un orden y establece parámetros de cómo debe o debería circular la obra de arte, para estar inserta en el “mundo del arte” de manera activa. De esta manera, el *sistema institucionalizado del arte* es la plataforma en la que surgen los discursos del arte (crítica de arte), su presentación, promoción y difusión (el espacio expositivo) y su consumo (mercado del arte). Por lo que podemos ver a estas tres esferas como “sistemas individuales” dentro de un sistema más amplio, encargado de regular la actividad artística actual.

Todos estos “sistemas individuales” y sus componentes se encuentran amplia e inevitablemente relacionados unos con otros. En primer lugar tenemos a la crítica, que nace en el siglo XVIII contemporánea a la prensa moderna y a los espacios de debate y discusión. Pese a que siempre se ha mantenido la contradicción entre el criterio personal y la influencia que ejerce el interés de ciertos grupos, la crítica es una actividad que en esencia no ha variado demasiado. Por lo tanto, junto con todo el aparato teórico-discursivo, del cual la crítica era parte, podemos entender este “sistema individual” como la esfera teórica, donde se articula toda la actividad discursiva en torno al arte.

Por otro lado, el mercado del arte nace como un círculo cerrado, al que sólo la iglesia y posteriormente la aristocracia y la burguesía podían acceder. Con el desarrollo del capitalismo mercantil el campo de acción se abre y la obra de arte se convierte en mercancía con alto valor económico, que precisa de un circuito y un mecanismo que la regule. Surgen de esta manera personajes y entidades encargados de la circulación de la obra dentro del mercado.

Por último, el espacio expositivo –museos, galerías, bienales, ferias, etc.– es el encargado de la presentación de las obras y tiene el objetivo de exhibir determinadas piezas ante cierto público, para lograr que entre ellos se

produzca una relación de comunicación. Esta relación dependerá directamente de los objetivos que el espacio persiga, ya que éstos pueden ir desde la simple búsqueda de la experiencia del visitante, hasta hacer que éste se convierta en un comprador.

De esta manera, la crítica que es utilizada tanto por el mercado del arte como por el espacio expositivo, como fuente de apoyo en la toma de decisiones en torno a las obras, es también consolidada por el espacio expositivo al aceptarla y aprobarla como instancia legitimadora. Paralelamente, el espacio expositivo tiene el poder de contribuir a fijar escalas de valor para una obra dentro del mercado (los artistas más populares logran cotizarse más alto) y se valen de los discursos generados acerca del arte para fundamentarlo. En consecuencia, estas tres esferas o “sistemas individuales” del *sistema institucionalizado del arte* no pueden ser autónomas, debido a que funcionan en un sistema circular amplio, en el que la obra y el espectador interactúan y se relacionan.

Es por eso que en la actualidad el artista ya no puede ignorar al *sistema institucionalizado del arte*, no solo en el sentido oficial de la legitimación de la obra y el artista, sino también en materia de los discursos y la cotización de sus obras.

Así se hace evidente la mutua relación de conveniencia que guardan entre sí el sistema y el artista, sin olvidar que ambos encuentran un denominador común en el espectador, dado que es éste el receptor de la actividad que ambos desarrollan y una pieza clave del “mundo del arte”.

1.2.3 Los agentes

Una vez plateada la forma en la que funciona el sistema del arte y sus respectivos “sistemas individuales”, se vuelve necesario profundizar en la actividad que desarrollan y la injerencia que tienen los agentes del sistema del “mundo del arte”. Los agentes se encuentran en la posición de mediadores –con diferentes objetivos cada uno– entre la obra, el espacio expositivo y el público. Como Cauquelin (2000, 9) expresa,

"(...) el dispositivo comprende también el lugar y el papel de los diversos agentes activos en el sistema: el productor, el comprador (coleccionista o aficionado), pasando por los críticos, los publicistas, los comisarios, los conservadores de los museos, los museos e instituciones culturales del Estado, etc."

Al intentar distinguir las actividades que realizan y el campo en el que se desenvuelven, podemos identificar a los agentes que se encuentran en cada uno de los "sistemas individuales" antes mencionados: la crítica, el mercado del arte y el espacio expositivo. Sin embargo, probablemente sería más conveniente agruparlos de acuerdo a la función que desempeñan dentro del mismo sistema. Por lo que proponemos hablar de tres áreas básicas en las que converge la actividad de los diferentes agentes del sistema del arte: la gestión y el mercado, la difusión y la comunicación.

La primera de estas áreas, la gestión y el mercado, reúne las actividades administrativas y comerciales vinculadas principalmente con la obra y con los artistas. Por lo que los agentes involucrados en ella son:

- **El director:** esta figura, aunque implica una variedad de competencias, es símbolo de autoridad al interior del museo o espacio expositivo y se caracteriza por ser el encargado de vigilar y diseñar las estrategias de acción de estos espacios.
- **El administrador:** encargado del manejo administrativo del espacio, también desempeña tareas vinculadas con la logística, la seguridad y las estrategias de marketing del lugar en relación con los medios externos a él.
- **El gestor:** proyecta, genera, dirige y administra todo tipo de actividades en torno a los bienes artísticos y culturales, para generar exhibiciones de arte.
- **El galerista:** es aquella persona que cuenta con un espacio determinado para la exposición y venta de arte, apoyando con la difusión y comercialización de la obra. Normalmente el galerista maneja, en el mercado del arte, la obra de artistas concretos que se encuentran bajo su respaldo.

- **El marchante:** se puede entender como la figura que apoya a los artistas emergentes y se beneficia de ellos, al ser un intermediario entre éstos y los compradores o las galerías de arte. Este tipo de agentes no cuentan con un establecimiento fijo donde puedan exhibir la obra de los artistas que manejan y se caracterizan por su facilidad de desplazamiento.
- **Ferias y territorios del arte:** Si bien los nuevos territorios del arte que surgen con la apertura del mercado no son agentes en sí, conviene mencionarlos simplemente como espacios que posibilitan y facilitan la circulación de las obras y su presentación ante el público. Son espacios que dan la oportunidad de que sea el artista el que directamente muestra su trabajo sin la necesidad de un intermediario.

En la segunda área, la de difusión, se desarrollan actividades relacionadas con toda aquella información que está dirigida al público, ya sea que los contenidos sean de carácter publicitario, académico o informativo.

- **El crítico:** es el especialista capacitado para examinar y juzgar una obra o un conjunto de obras, trazando o analizando las posibles tendencias y cambios en el arte.
- **El investigador:** su actividad se caracteriza por pertenecer al ámbito de la teoría y la reflexión crítica acerca del arte. Con una labor principalmente académica, su campo de acción se puede encontrar al interior o exterior de los espacios expositivos, como en universidades y centros de investigación.
- **Reporteros culturales:** son aquellos que trabajan en los distintos medios de comunicación, elaborando reportajes o reseñas acerca de determinados eventos artísticos y exposiciones. Puede ser otra manera de abordar la crítica, pero desde una postura no académica.
- **El diseñador gráfico:** es el encargado de diseñar la imagen gráfica, que se presenta en el interior y en el exterior del espacio, así como de los eventos y exposiciones que se desarrollen.

- **El publirrelacionista:** desarrolla estrategias de promoción adecuadas, valiéndose del trabajo del diseñador, para lograr posicionar la imagen del espacio, de un evento concreto o de un artista, ante el público.

Por último, el área de comunicación se encarga de mediar la relación directa entre la obra y el espectador. Estas figuras por lo general se encuentran al interior de los espacios expositivos, desarrollando la planeación y estructura de las exhibiciones o diseñando estrategias de comunicación con el público.

- **El curador:** también conocido como comisario, puede formar parte del espacio o ser personal independiente a él. Concibe el proyecto general de la exposición y asume su coordinación y desarrollo.
- **Museógrafo:** es la figura encargada de la organización espacial general del espacio expositivo y las exhibiciones que se desarrollan en él, siendo el responsable del diseño del espacio y el montaje de las piezas.
- **Los servicios educativos:** la figura encargada de este departamento por lo general es una persona con conocimientos de pedagogía, pero no necesariamente es así. Debe elaborar programas, proyectos y actividades de comunicación educativa, de acuerdo con el tipo de espacio al que pertenece y el tipo de público al que va dirigido, para generar una mejor experiencia en el visitante.
- **El guía intérprete:** forma parte del equipo de servicios educativos y es una de las figuras que más está en contacto con el espectador, ya que es el encargado de acompañarlo durante toda su visita y ofrecerle información relacionada con la exposición.
- **El animador:** también forma parte del equipo de servicios educativos y es el encargado del desarrollo de talleres o actividades específicas, diseñadas por el encargado de servicios educativos, para la complementar y enriquecer la visita de los espectadores.

1.2.4 El curador

Si bien, cada una de las áreas y agentes mencionados anteriormente tienen un papel sumamente importante en el sistema del arte, nos limitaremos a hablar del área de comunicación y particularmente de la tarea que desempeña el curador, ya que las actividades que desarrolla son de enorme importancia en la creación del discurso expositivo, del cual se hablará más adelante.

En el contexto actual la práctica curatorial se ha convertido, de las últimas dos décadas a la fecha, en un tema recurrente de discusión. Hablar de curaduría o de la figura del curador supone observar el paralelismo que tiene con los cambios en el arte mismo. Es por eso que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, podemos ver a la actividad curatorial como una derivación de la complejidad del ámbito artístico contemporáneo. Juan Ramón Barbancho (2005) sostiene que los cambios surgidos en el campo del arte, así como en lo social, político y cultural, repercutieron en la manera en la que el arte iba a ser mostrado. Sumado a esto, Claire Bishop (2011) sostiene que el aumento en la década de los 80's de los espacios para el arte contemporáneo, de las exposiciones y la diversificación de las disciplinas artísticas factibles de ser expuestas, será lo que propicia el surgimiento del curador, el cual ya no será visto como un protector, conservador y clasificador, como era anteriormente. La autora considera que la figura del curador se desplaza hacia una posición más activa, donde se convierte en el autor de la exposición.

Siguiendo a Bishop podemos observar cómo el curador pasó de ser un ente despersonalizado, orientado a salvaguardar la herencia, enriquecer colecciones, investigar y exhibir, a ocupar una posición de singularidad en la tarea de mostrar la obra de arte al público. Se convirtió en el encargado de la construcción del sentido que se quiere transmitir, cuya articulación es la base de la exposición. En este sentido, conviene profundizar en el contexto histórico que llevó a la curaduría de la década de los 60's a dar el gran salto, lo cual sentó las bases de lo que actualmente es la curaduría contemporánea.

1.2.5 El cambio de lo tradicional a lo experimental: la curaduría en los años sesenta

Desde los curadores del museo moderno del siglo XVIII y XIX, que clasificaban las obras para darle una cohesión nacionalista como una forma de educar al pueblo, hasta los curadores de la primera mitad del siglo XX, cuyas exigencias los llevo a ser entes mediadores entre las propuestas vanguardistas y el público, el “curador tradicional” es en esencia el encargado de la gestión de las exposiciones de un museo, cuya actividad está siempre ligada a la museografía y a la investigación. Esta figura es usualmente la encargada del incremento de las colecciones, el registro y clasificación de las piezas, así como de su mantenimiento, la supervisión del montaje y en general de la gestión de proyectos para la exhibición de la colección del museo. El “curador tradicional” también desempeña actividades como el estudio, análisis y catalogación de las piezas de la colección y ayuda a fomentar el intercambio teórico con otros investigadores, así como la comunicación con estudiantes y el público en general.

Carolina Nieto (2012, 1) al respecto aclara que “[e]l curador tradicional, alineado a la historia del arte, debe conocer las obras que ha seleccionado para exhibirlas, con el objetivo de dar a conocer a través de su ordenamiento lo que el artista quiere o quiso proponer (...)”. Lo que sumado a la creciente importancia que se le da a la presentación de las obras en los museos del siglo XX, produjeron cambios que fomentaron el aumento de las exposiciones temporales, y a la vez, provocó que el curador se convirtiera en un mediador,³ “[e]s decir, (...) un puente entre el artista y el público para que este último comprenda la propuesta del artista a través de la obra y de la interpretación que hace el curador y que la manifiesta en el discurso exhibitivo.” (Nieto 2012, 17)

Esta faceta del “curador tradicional”, como mediador entre el artista y el público, se apoyó en lo que Hein (1998) denominó como los paradigmas de

³ Nieto (2012), en “La curaduría experimental como práctica artística contemporánea”, recurre a María Bolaños al hablar acerca de las obras de las vanguardias y de cómo estas fueron la pauta para pensar en nuevas formas de presentar la obra ante el público. Las vanguardias al presentar un arte más complejo llevaron al público a preguntarse ¿Qué quiso decir el artista? Y los curadores, gracias a sus conocimientos de historia del arte y de estética, intentaban contestar a esa pregunta por medio de las exposiciones.

exhibición contextualista y formalista. Mientras el “paradigma contextualista” de la exhibición se vale del contexto socio-histórico de la obra, organizándolas por escuelas o movimientos, el “paradigma formalista” se guía por las propiedades formales de la pieza, como la composición, los colores, la estructura, etc.⁴ Entonces, el “curador tradicional”, como mediador, debe realizar una serie de interpretaciones de la obra, con base en sus conocimientos de historia del arte y de estética. Para, posteriormente, proponer una conclusión sobre el trabajo del artista, de un estilo o de un movimiento artístico y ponerlos en relación, para señalar sus coincidencias e influencias, de acuerdo a épocas, territorios, géneros artísticos, etc. Con esto se buscaba reducir las múltiples interpretaciones que pudieran surgir de una obra o conjunto de ellas.

Si bien éste era el rol que el “curador tradicional” venía siguiendo, el curador y escritor Paul O’Neill señala que:

“[e]n los inicios del siglo XX, hubo muchos intentos de subvertir el formato habitual de la exposición de arte. (...) [L]os esfuerzos para subvertir el formato fueron atribuidos en su mayor parte a artistas y diseñadores que empezaron a cuestionar la eficacia de la práctica artística como una parte de una crítica más amplia hacia la ‘institución burguesa del arte’, realizados por grupos como los dadaístas, los constructivistas y los surrealistas.” (O’Neill 2012, 9)

Es por lo anterior que empieza a gestarse una nueva manera de mostrar y estructurar las exposiciones, en la que el arte buscaba reflexionar sobre el mundo y denunciar críticamente su separación de él. Fue un momento en el que artistas y curadores buscaron que el espectador interactuara físicamente con la obra y pasara de ser un receptor pasivo a ser un participante activo. Como resultado se produjeron algunas instalaciones donde el espectador formaba parte de la pieza e incluso la completaba. Lo anterior obedecía a una reacción ante el sistema moderno, que estaba generando una mayor separación social entre la gente, ya que:

“(...) el nacimiento de la ciudad moderna se cimentó sobre la pasividad humana y fomentó la distancia entre sus habitantes, al tiempo que estimulaba nuevas

formas de consumo capitalista en sus planes maestros (...). (O'Neill 2012, 10)

Ya en los años cuarenta, con un enfoque participativo del arte y su preocupación por la presentación del mismo, los artistas buscaron tener mayor control en la exhibición y recepción de las obras, convirtiendo al espacio expositivo en el lugar donde la obra se realizaba o terminaba. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX que la actividad e injerencia del curador en la gestión de exposiciones cambia y surgen nuevas propuestas de exhibición. Aparecen una serie de organizadores de exposiciones de arte contemporáneo que trabajaban al margen del museo, generando un distanciamiento con la idea generalizada del curador, como el profesional de un museo.

Algunos curadores se tornaron hacia la práctica independiente, como parte del cambio en la manera de comprender la producción y mediación del arte que se estaba dando. Sobre esta línea, Nieto dice que “[d]esde la década de los sesenta se ha desarrollado la posibilidad de gestionar exposiciones que tienen como eje un discurso subjetivo del curador, la mayoría de las veces extra-artístico, y usa las obras para fundamentarlo.” (Nieto 2012, 1) A este tipo de curaduría se le ha llamado “curaduría experimental”, inaugurada por Harald Azeemann en 1969, con la exposición “When the Attituds become form”. En esta exhibición el curador se desvincula de la historia del arte y presenta un cambio en la forma de seleccionar las obras que articulan la exposición, organizándolas y relacionándolas a partir de su subjetividad.

Hoy la figura del curador ha cobrado una notable relevancia dentro del sistema del arte, debido a que a partir de Szeemann y la “curaduría experimental” los proyectos curatoriales se volvieron autónomos y subjetivos. Es también con este curador que surge el término de “curador independiente”, ya que después de ser despedido de la Kunsthalle de Berna, tras la polémica ocasionada por la exhibición “When the Attituds become form”, se convierte en un curador ajeno al museo o a algún espacio institucional. Por lo cual empieza a colaborar con la creación y gestión de proyectos curatoriales, para ser exhibidos en los diferentes espacios que lo soliciten. O'Neill aclara que el término “austellungsmacher” (en alemán),

“independent exhibition maker” (en inglés) o “creador independiente de exposiciones” surge para denominar a un intelectual que trabaja fuera del museo y que realiza grandes exposiciones de carácter independiente. El autor lo entiende como una figura con una larga trayectoria en el mundo del arte, que antes se encontraba en el interior del museo y que ahora tiene la capacidad de influenciar la opinión pública con sus exposiciones, sin depender o ser restringidos por las instituciones del arte. Con esto, se va a iniciar un momento de tensión y discusiones en el “mundo del arte”, en torno a la autoría y la imagen del curador como creador. Lo anterior, como veremos en el siguiente capítulo, alcanza su punto culminante en los años noventa con el incremento de grandes exposiciones internacionales y una mayor presencia del curador en las discusiones sobre arte.

Es así que mientras la “curaduría tradicional” concibe las obras como autónomas y cargadas de una significación particular, que los curadores debían hacer evidente al público a través de la exposición, cuyo centro era la obra; la “curaduría experimental” afirma y exalta la subjetividad del curador, al agrupar obras con el objetivo de elaborar un discurso diferente a las significaciones individuales de las obras.

Se produce un cambio y un distanciamiento entre la figura del curador, que mediaba entre el artista y el público, dando lugar al curador creativo, que apela a la creación de discursos curatoriales como formas amplias de significación.

Hasta aquí nos interesa dejar claro que, coincidiendo con O’Neill, lo significativo del cambio en la figura del curador y el papel que juega en el sistema del “mundo del arte” se debe al desplazamiento del curador como conservador, al curador que tiene un papel más creativo y activo en la producción artística misma, tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

1.2.6 La exposición como discurso

Una vez analizadas las diferentes áreas en las que se desenvuelven los agentes y las actividades que cada uno desarrolla dentro del sistema del arte, así como la función más activa que ha alcanzado el curador, pasaremos a

explicar cómo es que se da la relación entre la obra, el espacio expositivo y el público. Estos tres elementos, fundamentales para el funcionamiento del sistema del arte, encuentran un diálogo gracias a la exposición, por lo que en este apartado analizaremos su estructura y funcionamiento.

Iniciaremos subrayando que la obra de arte contemporáneo busca mantenerse en el flujo dinámico del sistema del arte, el cual le exige mostrarse. Es así como la exposición es un instrumento más del sistema, cuyo objetivo es presentar las piezas, siguiendo un orden determinado y colocando las obras de cierta manera, para ser mostradas al público. Pero la exposición no se limita a mostrar, sino que lo hace siguiendo una determinada función, la cual ha variado a lo largo del tiempo y que hoy en día se sigue manifestando, de acuerdo a los intereses del espacio donde se desarrolla y de los encargados de su producción.

Se ha pasado de la exposición con función contemplativa, como productora de placer, a la exposición con finalidad didáctica que busca proporcionar conocimientos al visitante, hasta llegar a las exposiciones espectáculo, que satisfacen la curiosidad del espectador.⁵

Lo cierto es que la exposición, sea cual sea su función, se rige por el deseo de conseguir una mayor comunicación con el visitante y, por tanto, se le puede considerar un medio de expresión. Es por eso que su eficacia está determinada por los contenidos simbólicos que pretende comunicar y las posibilidades técnicas de presentación de dicho contenido, que depende del espacio, las circunstancias donde se desarrolla y de la percepción del visitante.

Debe destacarse el hecho de que la comunicación que se establece no es inmediata y nunca al mismo grado para todos los espectadores, ya que esto no sólo depende de las obras, que ciertamente son vehículos de la comunicación, sino también de las características, motivaciones y del nivel de

⁵ F. Hernández Hernández retoma el trabajo de Gombrich (1981) acerca de la transformación de la función expositiva en el museo, el cual considera que se ha pasado de la mera contemplación que produce un verdadero placer, a buscar una finalidad didáctica que conduce a la selección de objetos, información sobre estos, la ordenación del itinerario y la búsqueda de ciertas sensaciones por parte del visitante, para finalmente apuntar a una nueva tendencia de los museos hacia la exposición espectáculo, que han adquirido una gran popularidad y que apela a la curiosidad del espectador para atraerlo, a la que le augura un futuro efímero. Francisca, Hernández Hernández, "La Exposición", *Manual de Museología*, pp. 202.

especialización del espectador. Entonces, la manera en la que se constituye una exposición es de suma importancia, como plataforma de encuentro entre la obra y el espectador.

Es por lo anterior que podemos hablar, siguiendo a Francisca Hernández Hernández (2001), de tres aspectos importantes que intervienen en una exposición:

- La temática de la exposición, que afecta la manera en que van a estar acomodadas las obras, dependiendo de su relación con el tema general y su grado de significación para éste. Así como también influye en la relación de las obras con el espacio y los medios técnicos utilizados.
- El discurso expositivo, que será el eje simbólico del que partirá la comunicación que se pretende establecer con el espectador, siguiendo la aplicación de los conocimientos museológicos en la estructuración y coherencia de la exposición. El discurso expositivo engloba, entre otras cosas, la temática de la exposición.
- El efecto producido por las obras expuestas, ya que las obras son portadoras de significación que contribuyen a la explicación del discurso de la exposición.

Estos tres factores, relacionados, proporcionarán la creación de condiciones idóneas para que se establezca un diálogo entre el visitante y la obra, lo cual es el objetivo principal de la exposición. Esto se logra, en primer lugar, por la determinación y claridad del contenido del mensaje que se busca transmitir, la obra o elementos que lo articulan y la manera en que éste se presenta al público. Es por esto que la exposición tiene una orientación interdisciplinaria, en la que converge la actividad de varios agentes, encargados de la construcción del mensaje que se quiere transmitir y cuya articulación es la base de la exposición.

Es preciso señalar que el curador es la figura mediadora entre el artista, su obra y el público, independientemente del tipo de discurso expositivo que se esté proponiendo (tradicional o experimental).

Conviene aclarar en este punto que el discurso expositivo o exhibitivo

será la manera de guiar la percepción de las obras hacia la interpretación propuesta por el curador, es decir, hacia un mensaje global, que funciona como la base de la comunicación planteada en la exposición y que se crea de manera previa a la exhibición. El mensaje que se busca transmitir, por medio del discurso, utiliza ciertos elementos como vehículos de la comunicación. Estos pueden ser elementos técnicos como objetos, textos, fotografías, maquetas, iluminación, etc.; o simbólicos, como puede ser la temática, la selección de los artistas y las piezas, el orden de las obras, la coherencia, la relación entre éstas y el sentido que se genera.

Es así como en la creación y desarrollo del discurso y el mensaje expositivo, surge también la figura del museógrafo, que hasta ahora ha sido considerado, erróneamente, sólo como parte de la actividad técnica y práctica de una exposición. Dado que está a cargo de la instalación de las piezas, la climatización del espacio, la iluminación, la arquitectura del edificio, entre muchas otras tareas vinculadas al montaje y presentación espacial de las obras. No obstante, lo cierto es que la actividad del museógrafo no se limita a los aspectos técnicos de la exposición, sino que también interviene en el desarrollo simbólico de ésta, como transformador del sentido que se pretende comunicar al público.

A partir de este acercamiento a la figura del curador y del museógrafo, podemos hablar de tres niveles de creación de sentido en la exposición y por lo tanto de las tres figuras que crean y transforman el mensaje o discurso expositivo:

- El primer nivel lo encontramos en el artista y la producción de la obra de arte, ya que ésta es portadora de un mensaje. La obra, como forma simbólica, es el medio por el que el artista se comunica y que por sí sola tiene un sentido, que es puesto para ser percibido e interpretado por el espectador.
- El segundo nivel se da en la figura del curador y el diseño del discurso, siendo el curador el encargado de trazar el mensaje que se quiere transmitir en la exposición. Lo cual se realiza a través del planteamiento de una temática o concepto, sobre la que se

seleccionan las piezas que articulan, en su conjunto y bajo una relación coherente, un mensaje determinado, para ser transmitido al espectador.

- El tercer nivel lo ocupa el museógrafo y la forma de presentar la obra, siendo este el punto culminante de la exposición y su presentación ante el público. Se encarga del orden, la distribución y ambientación de las piezas en relación con el espacio y el espectador, planteando una modificación o transformación al sentido que el curador previamente había trazado. Dicha transformación de sentido obedece a las posibilidades del espacio y al criterio personal del museógrafo, en cuanto a la coherencia y relación de las obras.

Es así que podemos ver que la creación del sentido puede sobrepasar la actividad curatorial y ser modificada dependiendo de las condiciones y posibilidades museográficas, donde entra en juego el juicio estético y la proyección del museógrafo. De esta manera, se puede notar que en la construcción de una exposición se articula un discurso que se va modificando conforme atraviesa estos diferentes niveles de transformación del sentido. Aunque el concepto o temática original se mantengan, el sentido se modifica y el mensaje final que se transmitirá, será un producto híbrido de este proceso.

Podemos decir, por tanto, que la exposición se convierte en un espacio de negociación, donde el artista, el curador y el museógrafo funden sus actividades en la creación de un discurso expositivo concreto, para un público determinado.

Cada exposición se convierte en un fenómeno único e irrepetible ya que las condiciones a las que es sometida, al pasar por estos tres niveles, difícilmente se pueden volver a encontrar. Ya sea por cuestiones administrativas, espaciales o la subjetividad que implica la participación de diferentes agentes con distinto criterio y experiencia en el proceso. Es así como podemos ver que cada exposición es un discurso y que de la correcta interacción de las actividades que desarrollan los agentes y los elementos en los que se apoyan, dependerá la eficacia de la comunicación con el público. Tarea que se ha vuelto compleja en el marco del arte contemporáneo.

Para concluir con esto, cabe aclarar que el proceso antes mencionado

sobre la creación de sentido en la exposición y sus diferentes niveles, queda reducido en el momento en el que estamos frente a un proyecto dirigido por un *exhibition maker*. Debido a que, como ya se mencionó, su actividad tiene una carga subjetiva que lo lleva a formular una idea general y utilizar las obras individuales para desarrollarla, en la cual puede quedar diluido el significado de la obra individual y la intención del artista. El segundo aspecto que caracteriza a los *exhibition maker* es que son una figura multifacultativa, que tienden a realizar varias actividades dentro del desarrollo de una exposición. Por lo que la actividad que desarrollaba el museógrafo se ve limitada a la hora que este curador decide dirigir la museografía, diseñar los espacios y determinar el emplazamiento de las piezas él mismo.

De esta manera, con la aparición del *exhibiti3n maker*, podemos hablar de un discurso que tiene un solo sentido, el cual está diseñado y desarrollado por el curador.

1.3 El público del arte contemporáneo

Una vez hechos los planteamientos acerca del arte contemporáneo y del sistema del arte, así como la injerencia de los agentes dentro del mismo, en particular la figura del curador, se hace necesario cerrar este capítulo analizando al destinatario de toda esta red de actividades: el público.

El público al ser el receptor de la obra y de la actividad conjunta que los agentes del sistema del arte desarrollan, se convierte en el último eslabón de la cadena del “mundo del arte”. Por lo que es necesario conocerlo y entender su comportamiento.

1.3.1 El público y su relación con la obra: percepción, interpretación y comprensión

Para abordar la forma en que el público se relaciona con las obras en particular y con la exposición en general, será oportuno verlo a partir del estudio de su comportamiento sicosomático. A partir de lo anterior y

siguiendo a Aurora Leon (2010) podemos observar una separación entre los tres niveles de “cualificación cognoscitiva progresiva”, con respecto a la relación que existe entre el público y la obra: la percepción, la interpretación y la comprensión.⁶

Si bien estos tres niveles están estrechamente ligados, al punto de no poder separarlos o distinguirlos en el momento en el que se desarrollan, sí conviene determinar el campo de acción de cada uno de ellos y cómo afecta al público del arte.

- El primer nivel es la percepción o nivel fisio-somático, que se refiere a todo lo que físicamente se puede percibir de manera directa, pero también a las reacciones físicas que esta percepción puede desatar. Es de naturaleza sensitiva, empírica, medible y experimentable en diversas fases de la evolución perceptiva. Abarca, en el caso de la visión, desde la mirada física elemental hasta la visión que nos lleva a la imaginación, trasposición, referencias, multiplicidad visual, entre otras cosas. Se encuentra en el campo de lo táctil, medible y audiovisible, y se materializa en las dimensiones, distancias, proporciones, formas, colores, contactos, etc.
 - El segundo nivel es el de la interpretación o nivel psicológico y se refiere a la interpretación e interiorización de los estímulos físicos y somáticos, al transformar las sensaciones somáticas externas y llevarlas a niveles de conciencia concretados en movimientos afectivos, anímicos y simbólicos. Son estados y movimientos que se materializan en euforia, interés, cansancio, ansiedad, depresión, etc.
 - El tercer nivel es el de la comprensión o nivel intelectual y se refiere al análisis y abstracción de los estímulos proporcionados por la percepción y la interpretación, elaborando una síntesis de los resultados. Estos resultados, son una actividad intelectual que afecta al sentido de la crítica, reflexión, análisis, relaciones cognoscitivas, etc.
- Es en este nivel donde nuestros conocimientos previos a la

⁶ Aurora León, en “El museo. Teoría, praxis y utopía” afirma que la oposición entre el público y el objeto se debe de estudiar a partir de analizar los factores fisiológicos, psicológicos e intelectuales, en relación con el museo. Y a este conjunto de análisis los denomina como “constitución sicosomática del público”.

apreciación de una obra entrar en acción y sobre el cual hablaremos más detenidamente ya que será una de las características que constituyen al público del arte.

Hasta aquí podemos distinguir de manera general los distintos niveles en los que el público puede aproximarse a la obra de arte, donde debe quedar claro que un mismo espectador no necesariamente alcanza los tres niveles de relación, ya que esto dependerá de las experiencias y bagaje cultural que cada espectador tiene, haciendo que su experiencia sea diferente y única.

1.3.2 La diferencias entre el espectador y el público del arte

Las discusiones entabladas con respecto al público del arte han sido numerosas, debido a las complicaciones que surgen al determinar quiénes pertenecen a este grupo, quiénes no y cuál es su comportamiento. La ambigüedad en el uso de los términos supone otra complicación al no hacer distinciones entre audiencias, receptores, usuarios, espectadores, destinatarios o consumidores, englobándolos bajo el término “público del arte”. Es así que, parece oportuno iniciar planteando a qué nos referimos cuando hablamos de espectador y público de arte, estableciendo una distinción entre estos dos términos como punto de partida de nuestra discusión.

Bruce Watson plantea que la expresión “público del arte” tiene tres significaciones diferentes, comúnmente usadas. La primera ve el término “(...) en singular y en sentido indefinido para designar a todos aquellos que, de una u otra manera, entran en contacto con el arte.” (Watson 1971, 177) La segunda concepción, retomando a Andrew Carduff Ritchie, dice que “(...) [son] todos aquellos que se interesan en las obras de un artista particular, interés que los lleva a coleccionarlas. Se puede entonces hablar de Matisse y *su* público, de Picasso y *su* público, etcétera. De este modo, público sería sinónimo de conjunto de aficionados.” (Watson 1971, 177) La tercera definición “(...) restringe el sentido de la expresión a las élites en materia de estética: artistas, mecenas, coleccionistas, personal de los museos y las

galerías, y algunos críticos.” (Watson 1971, 178) En este sentido, el público sólo comprendería a aquellos que se interesan de manera regular y profunda en las manifestaciones artísticas.

Si bien nuestra concepción del público del arte se acerca más a esta última, reconocemos que la definición es muy reduccionista, por lo que partiremos de una postura más abierta.

Entonces, ser público de arte presupone la voluntad consciente de vincularse, relacionarse y participar en torno al objeto artístico, donde se entiende al público no sólo como un conjunto de personas, sino como miembros que saben cómo desempeñar su papel de público dentro del “sistema del arte”. Por lo anterior podría resultar conveniente la noción, dada por George Dickie, que plantea que el público debe estar consciente de que está en presencia de un objeto de arte y al mismo tiempo tener la capacidad y sensibilidad que le permita comprender el tipo de arte que se le está presentando.

Por otro lado, la noción de espectador iría más vinculada a la primera definición dada por Watson, donde el espectador abarca un campo mucho más amplio que el del público, haciendo una distinción entre ellos, ya que a pesar de que ambos desarrollan una actividad contemplativa el nivel de acercamiento e interpretación es diferente.

En este sentido podemos distinguir, de acuerdo con Aurora León (2010), distintos tipos de espectadores de arte, de acuerdo con el nivel intelectual y socio-cultural que tienen.

Se debe hablar, entonces, de público especializado o de nivel alto – investigadores, artistas, profesionales del arte, etc.–, público culto o medio – estudiantes universitarios, profesionales de rango superior, clases elevadas sin estudios, etc.– y gran público o bajo –trabajadores, escolares, profesionales de título medio, etc.–, siendo únicamente el primer y segundo grupo –especializado y culto– los que podrían pertenecer a la categoría de público de arte.

Este esquema y otros similares parten de la investigación realizada por Bourdieu y Darbel acerca de las condiciones sociales que determinan las prácticas culturales. En dicho estudio se concluye que el “nivel de instrucción” o nivel educativo es directamente proporcional a la frecuencia de visitas a los

museos y al nivel de percepción e interpretación de la obra. Esto debido a que “[t]oda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento (...)” (Bourdieu 1971, 45), que exige conocer un código cuyo dominio es exclusivo de los que Bourdieu llama “espectadores cultivados o competentes”. A partir de esto los autores plantean que la frecuencia de las visitas a los museos y la aproximación al arte es una actividad casi exclusiva de las clases cultas y elevadas. En este sentido, conviene aclarar que si bien los estudios desarrollados por Bourdieu y Darbel siguen vigentes en muchos aspectos, debemos tener cuidado al abordar al arte como algo hermético y elitista, dado que nos encontramos en un contexto sociocultural muy diferente al que se vivía en los 60s, momento en el que se realizó esa investigación. La noción de que el gran público o público de nivel bajo continua alejado del arte ya no es del todo cierta, ya que ha sido notorio el aumento de los visitantes a museos y espacios del arte en las últimas décadas. El mismo Bourdieu, aunque sigue persiguiendo la idea de que el acceso al arte es un privilegio de las clases cultas, afirmará años más tarde que “(...) los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos (...)” (Bourdieu 2010, 43).

El crecimiento constante en la afluencia de espectadores a los espacios destinados al arte obedece a una etapa de cambios sociales. Ahora nos encontramos en una sociedad centrada en la expansión de las necesidades, en la que se puede observar un nuevo orden en la producción y el consumo de masas. Siguiendo a Lipovetsky, la sociedad actúa bajo la ley de la “obsolescencia” o caducidad acelerada de los objetos, de la “seducción” por la libertad de elección y de la “diversificación” de productos, vinculando todas las esferas del consumo con la moda. Podemos cuestionarnos, como lo hace el autor, si

“¿[q]ueda algo que, al menos parcialmente, no sea regido por la moda cuando lo efímero invade el universo de los objetos, de la cultura y del pensamiento discursivo, y mientras el principio de la seducción reorganiza a fondo el entorno cotidiano, la información y la escena política?” (Lipovetsky 1990, 175)

Esto es lo que Lipovetsky llama “la época de la moda plena”. Así el arte, siguiendo este esquema, “(...) ha dejado de ser el privilegio de una élite social, todas las clases son arrastradas por la ebriedad del cambio y las fiebres del momento (...)” (Lipovetsky 1990, 175).

Las obras, los espacios y la oferta cultural en general se multiplican, en un sistema abierto, que ofrece cada vez más opciones y combinaciones que permiten una circulación y elección libre.

En este sentido, tanto el espectador como el público se encuentran insertos en un “sistema del arte” que apela a reducir la rigidez de las instituciones, a hacer los dispositivos más flexibles y privilegiar la comunicación con el consumidor. La diferencia entre ambos –espectador y público– nuevamente recae en el tipo de aproximación que se tenga con la pieza, ya que mientras el público ve la obra de arte a partir de la obra misma, como un bien simbólico, el espectador la percibe como objeto –de moda– que despierta su curiosidad, como objeto de prestigio, de consumo y de validación social.

1.3.3 El público hermético y el público abierto

Una vez que se ha planteado la distinción entre espectadores o gran público y el público del arte, podemos pasar a hablar de dos tipos diferentes de público del arte, de acuerdo a la actitud con la que se aproximan a la obra. Antes de profundizar en esto, hay que tomar en cuenta las palabras de Bourdieu que plantea que:

“(...) la transformación de los instrumentos de producción artística precede necesariamente la transformación de los instrumentos de percepción artística, y la transformación de los modos de percepción no puede efectuarse sino lentamente, ya que se trata de desarraigar un tipo de competencia artística (producto de la interiorización de un código social, tan profundamente inscrito en los hábitos y las memorias que funcionan a nivel inconsciente) (...)” Bourdieu 1971, 59).

Lo anterior nos deja claro que en el momento en el que surgen nuevas

formas y técnicas de producir arte surgen también nuevas formas de percibirlo, pero este cambio necesariamente es gradual y en muchos casos lento. Siguiendo esta idea, tenemos al que podríamos llamar *público hermético*, que gusta más de la obra singular, auténtica e irrepetible de la que nos habla Benjamin. El cual es el arte surgido previo a la “reproducción técnica de la obra de arte” y ciertas obras posterior a ésta, de disciplinas artísticas como la pintura y la escultura, cuya denominador común es la originalidad y “unicidad”. El *público hermético* de hoy ha asumido una manera de percibir el arte, que se encuentra anclada en el pasado. Este público es el que valora las grandes obras y a los artistas consagrados y al mismo tiempo rechaza la producción artística actual, por no encajar en su concepción de lo que debería de ser el arte.

Anna María Guasch (2000 pp. 17) dice que “(...) este público no reconoce como suyo el arte de su época, actitud de la que deriva el rechazo o cuando no una cierta acusación de ininteligibilidad, opacidad discursiva y dispersión.” Por lo tanto, el *público hermético* es el que se desconcierta, se ofende y se aleja del arte contemporáneo por resultarle más fácil asimilar el tipo de arte al que ya está acostumbrado.

Contrario a éste, el *público abierto* no es aquel que rechaza las manifestaciones artísticas del pasado, sino el que se abre a la obra de arte actual, apelando a una nueva forma de percepción del entorno, producto del encuentro masivo con la obra. Es así como con la “reproducción técnica de la obra de arte” surge una nueva sensibilidad y modos de recepción del arte que se vinculan a la masividad y posibilidad de exhibición de la obra, contrario a los valores rituales o de culto que exalta la obra única y que la lleva a permanecer más oculta. No se puede negar que la obra de arte contemporáneo, llega al encuentro de su público con más facilidad y frecuencia que las producciones artísticas anteriores.

De este modo podemos notar las diferencias que se establecen entre los diferentes modelos de obra de arte y los tipos de público que acceden a ella. En este sentido, podríamos concluir que es este tipo de público, abierto a las manifestaciones artísticas de su tiempo, el que conforma al público del arte contemporáneo.

Entonces podemos ver que el público de arte contemporáneo es un

público que se relaciona con la obra de arte actual, bajo una nueva sensibilidad que está dada por los cambios en la producción artística, por la proliferación de propuestas y lo diverso de las mismas. Aquí es justamente donde actúa la seducción, que Lipovetsky percibe como constitutiva de nuestra sociedad y que se inserta de igual manera en el sistema del arte contemporáneo. La seducción, entonces, sigue un

“(…) *proceso sistemático de personalización* que consiste esencialmente en multiplicar y diversificar la oferta, en proponer más para que uno decida más, en substituir la sujeción uniforme por la libre elección, la homogeneidad por la pluralidad, la austeridad por la realización de los deseos. (Lipovetsky1986, 19)

No nos debe sorprender entonces ver un arte contemporáneo devenido moda, así como el consumo del mismo gracias a su masividad y popularización.

Aunque no podemos generalizar y pretender aplicar a toda la producción artística contemporánea estos parámetros, si debemos ser conscientes de que el “sistema del arte” actualmente está caracterizado por el bombardeo constante de obras, artistas, exposiciones, bienales, ferias, etc., donde “(…) el espectador es un cliente, un miembro del conjunto de los consumidores o de una comunidad ideológica en torno al arte (...)” (Aumont 2001, 238).

En el primero de los casos, el público como cliente, podemos hablar del *público de moda* o del popular término *trendy*, que se refiere a las tendencias del momento, como estos grupos que por lo general pertenecen a niveles económicos medio-alto o alto. Los cuales son consumidores de arte contemporáneo motivados por lo novedoso, la moda, lo popular y socialmente aceptado, validado y deseado. Lipovetsky (1990, 200) al respecto plantea que

“[a] medida que lo efímero invade lo cotidiano, las novedades son cada vez mejor aceptadas; en su apogeo, la economía-moda ha engendrado un agente social a su imagen: el “individuo-moda”, sin lazos profundos, móvil, de personalidad y gustos fluctuantes.”

Es así como el arte y su sistema se insertan en el ámbito del consumo masivo, a partir de la posibilidad de convertirse en mercancía factible de ser consumida y portada, en beneficio de la validación social e intelectual del que la consume.

Este tipo de público, guiado por la tendencia y la moda, es aquel que transita en el circuito bajo la apariencia de pseudo intelectualidad que se le ha antepuesto al medio, del cual busca ser partícipe, logrando la autovalidación y al mismo tiempo validando a la moda en la que se inscribe el sistema del arte. Ya no se consume un objeto por sí mismo o por su valor de uso, sino en razón de su valor de cambio, en razón del prestigio, del estatus y del rango social que confiere. Este tipo de comportamiento es sostenido y propiciado por el sistema del arte contemporáneo, el cual presenta a las obras como novedosas, sorprendentes y enigmáticas, aunque carezcan de contenido. Sumado a esto, el mercado del arte las valida "(...) como si solo tuviesen valores de uso, cuando lo que en realidad tienen y lo único que les importa es su valor de cambio [...] (...) [Se] debe fingir que es un bien y no un simple objeto de cambio, abstracto y meramente cuantitativo." (Fabelo, 6) Es así como surgen nuevas bienales, ferias, galerías, museos y concursos, en un momento en el que el arte contemporáneo está de moda, se cotiza alto, es polémico y cada nueva obra o artista busca ser el centro de atención.

De la misma manera que el sistema del mercado del arte se torna masivo y "espectacular", la necesidad del artista contemporáneo de sorprender, inventar y ser original también se deforma al insertarse en el sistema de consumo masivo del arte. La producción artística destinada expresamente a las ferias y galerías se convierte únicamente en mercancía, lista para ser presentada y consumida como obra de arte. Este flujo acelerado y cambiante de valoración del arte sólo evidencia cada vez más lo efímero, voluble y en ocasiones vacío que puede ser el arte contemporáneo de la "sociedad del espectáculo", como la planteaba Debord.⁷

⁷ Debord (1999) identifica a la sociedad de consumo contemporáneo con el término "sociedad del espectáculo" y entiende al "espectáculo" como una "(...) relación social entre personas mediatizada por imágenes (...)" (9), pero aclara que "[e]l espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión o como el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una ideología devenida efectiva, materialmente traducida. Es una visión del mundo que se ha objetivado. (9) Para el autor el espectáculo genera la alienación de la sociedad.

En contraposición al *público trendy* o “individuo-moda” podemos distinguir también al público especializado, como aquellos interesados en las nuevas propuestas artísticas, conocedores y experto en materia de arte y vinculados de alguna u otra manera al sistema del arte. Jaques Aumont opina que a este tipo de público, que se abre a la interpretación de la obra desde una perspectiva crítica,

“[l]o que (...) [le] interesa en calidad de individuo que desea frecuentar una obra es saber si tiene poder de innovación, no en términos de mercado (...) sino en términos de experiencia. Y aquello de lo que el sujeto tiene experiencia es la originalidad.” (Aumon 2001, 238)

Este público de arte contemporáneo especializado establece una comunicación bidireccional, que implica y exige una respuesta por parte del que percibe. De esta manera, se hace posible superar la contemplación característica del espectador pasivo y configurar una interpretación y diálogo entre el público activo y la obra de arte.

Podemos concluir diciendo que ya no es permisible, en el contexto actual, seguir hablando del público del arte como una masa amorfa, ya que con la diversificación característica del arte contemporáneo se da un cambio en las maneras de aproximarse y percibirlo, abandonando la idea del hermetismo del medio expositivo.

La sociedad contemporánea es testigo del surgimiento de un individuo que se rige bajo el esquema del consumo y la moda, movido por el deseo de sentir más, de tener sensaciones inmediatas y de sumergirse en un movimiento integral. Éste es gran parte del público que consume el arte contemporáneo, un público *trendy* que además de estar inmerso en un individualismo hedonista, encuentra en el arte contemporáneo una vía de autovalidación social y de prestigio.

Es así como la seducción y el consumo en el que se inserta el sistema del arte contemporáneo son sustentados por la moda efímera, la proliferación de la oferta y el aumento de la demanda de un gran público.

Capítulo 2

La curaduría contemporánea: configuración y contexto actual

2.1 La configuración del curador contemporáneo como figura de autoridad dentro del sistema del “mundo del arte”

La práctica curatorial ha atravesado momentos que fueron claves en su configuración como una de las actividades de mayor presencia e injerencia dentro del “mundo del arte”. Para hablar de estos momentos será necesario aclarar que desde la década de los 60’s la sociedad estaba atravesando una serie de cambios ideológicos importantes, donde lo que primaba era la libertad, la apertura y la información. En el contexto del arte concretamente se empieza a ver la necesidad, por parte de artistas, teóricos y la sociedad en general, de contar con mayor acceso al espacio artístico y exigir procesos más democráticos de la institución artística hegemónica: el museo. La crisis de la institución museística produce un cambio radical en el museo, que pasa de ser un ente hermético cuyos procesos internos estaban ocultos, a ser un ente más abierto que hace visible su estructura y funcionamiento interno. Es el momento en el que se empieza a gestar un nuevo modelo museológico, conocido como “La nueva museología”⁸, que entre otras cosas produce un cambio en la manera de exponer los contenidos.

Set Siegelau, galerista y curador, llamó “desmitificación” a la apertura y transparencia de los procesos de funcionamiento interno del museo y del aparato expositivo (que antes se encontraban ocultos e invisibles al espectador), que ahora evidenciaban las múltiples personalidades y dinámicas que se encontraban detrás de la producción de exposiciones. En consecuencia se produce también la “desmitificación del curador”, que antes no existía en el imaginario de los espectadores, emergiendo como una de las

⁸ La nueva museología es el modelo museístico que se empieza a gestar en la década de los 60’s y se consolida en la década de los 80’s. Busca ampliar el concepto de museo como una institución al servicio de la sociedad y abierta a la misma, que se opone a la idea tradicional del museo visto como un templo.

figuras responsables de las exhibiciones.

En los 60's el concepto de Siegelauub estaba encaminado hacia la necesidad de apertura de las instituciones museísticas, mostrando los procesos en los que se involucraban y las actividades que desarrollaban los curadores a la hora de producir una exposición. En la primera década del siglo XXI este tema es retomado por el curador y escritor Joshua Decter, que propone el término de "visibilidad" de manera similar en el que lo hacía Siegelauub; mostrar los procesos internos de la exposición y hacer los procedimientos curatoriales más visibles, tales como las decisiones que se toman con respecto a la selección, organización y estructuración de las obras para la conformación de una muestra.

La diferencia entre la "desmitificación" de Siegelauub y la "visibilidad" de Decter se encuentra precisamente en la brecha temporal que las separa, en la cual la figura del curador y la práctica curatorial se han transformado notoriamente. Mientras que la "desmitificación" es un proceso de apertura y transparencia, la "visibilidad" es la "desmitificación" absorbida y legitimada por la cultura dominante.

El curador, antes anónimo, que emerge en los 60's en la actualidad desarrolla una actividad profesionalizada, legitimada e instituida y se convierte en una figura de autoridad dentro del "mundo del arte", cuya presencia llega a ser incluso más importante que la de los artistas. Para comprender cómo es que se da el cambio entre la "desmitificación" de la imagen emergente del curador y la "visibilidad" del curador como figura de autoridad, debemos abordar los momentos claves que fueron transformando la práctica curatorial.

El primer y verdadero momento de desmitificación, que ya se abordó en el capítulo anterior, se dio en los 60's con la aparición del curador en la escena del arte, como una figura que estaba proponiendo nuevas maneras de presentar y ver las obras, a partir de la construcción de discursos expositivos subjetivos.

El segundo momento se da entre la década de los 70's y los 80's, donde se inicia una discusión en torno a la autoría de la producción artística; que deriva del giro subjetivo de la práctica curatorial que se dio en los 60's, donde artistas y mediadores se disputan el liderazgo en las maneras de

hacer público el arte.

En este momento surge la tendencia de crear obra ex profeso para una determinada exposición o determinados espacios, lo que de alguna manera provocó una resignificación del espacio expositivo, haciendo ver la importancia que tenía el lugar y el momento en que la obra era mostrada; no necesariamente enmarcada en el museo, sino también al exterior del mismo.⁹ También se hace más notorio que el sistema del arte, pero en particular el aparato expositivo, estaba integrado por una compleja variedad de personalidades y dinámicas.

El curador se vuelve parte activa de la producción artística y su posición dentro del sistema del arte crece, haciendo evidente que su actividad afectaba la manera en la que las obras eran expuestas, pero también se involucraba en su producción, mediación y distribución.

La producción artística y la mediación quedaron íntimamente ligadas y en consecuencia los mediadores y encargados de gestionar el aparato expositivo adquirieron tanta importancia como los artistas que producían las obras. Lo anterior, sumado a la popularización del arte conceptual, provocó que los artistas involucraran cada vez más los discursos dentro de su producción. De este modo adoptaban funciones propias de los críticos o curadores al escribir y organizar exposiciones, lo que generó que los límites entre las diferentes figuras del mundo del arte se difuminaran y surgiera la confusión e incomodidad entorno al curador y su creciente injerencia y autoridad. Empieza así una disputa por el protagonismo dentro de la escena artística, que tiene sus reminiscencias hasta nuestros días; si el arte podía ser una idea todos los involucrados en la creación o empleo de ellas podían ser vistos como productores y eran precisamente los curadores los que se encargaban de producir el discurso expositivo, que se articulaba mediante una serie de piezas que él mismo seleccionaba. Claire Bishop (2011) considera que fue justamente este momento en el que se dio una lucha de

⁹ A finales de la década de los 60's se vive un momento de contestación global, iniciado con los eventos del Mayo Francés del 68, que desembocó en una fuerte crítica a los museos, los cuales fueron considerados instituciones pasivas. Fue el momento en el que el espacio público cobró importancia y surgen numerosas propuestas artísticas al exterior del museo. Se exigía una democratización de la cultura que llevó a la institución museística a una crisis de identidad y hacia una posterior reestructuración interna que llevó al museo a ser una institución más abierta y dinámica que se preocupaba por las necesidades del visitante.

poder, no solamente por el control del espacio expositivo, sino también por el control de la creación de significados.

Es así como el curador se transforma en productor de exposiciones. Esta figura tenía una práctica discursiva y organizacional más amplia, que en un primer momento lo situó dentro de una función mediadora. Debido a lo heterogéneo y voluble de las propuestas artísticas del momento el curador empezó a ser visto como un facilitador de las propuestas de los artistas, al público que las percibía, haciendo de la experiencia de la visita mucho más placentera.

“El progresivo reconocimiento del papel jugado por el organizador, facilitador e intermediario en la conceptualización, producción y mediación de las exposiciones de arte contemporáneo, comenzó, en parte, como una respuesta a las cambiantes condiciones bajo las cuales las producciones artísticas estaban siendo producidas.” (O’Neill 2012, 22)

Se vio emerger al curador como un mediador que traducía al público las complejas propuestas de los artistas, pero que al mismo tiempo posibilitaba y potenciaba el dinamismo de la producción artística, mediante la creación de significación (discurso curatorial), a través del cual las obras y su producción eran mostradas.

Fue la fuerza con la que surgió y se desarrolló el discurso curatorial, como contenedor de significación, lo que atrajo la atención hacia sí mismo y hacia el curador como ente expresivo.

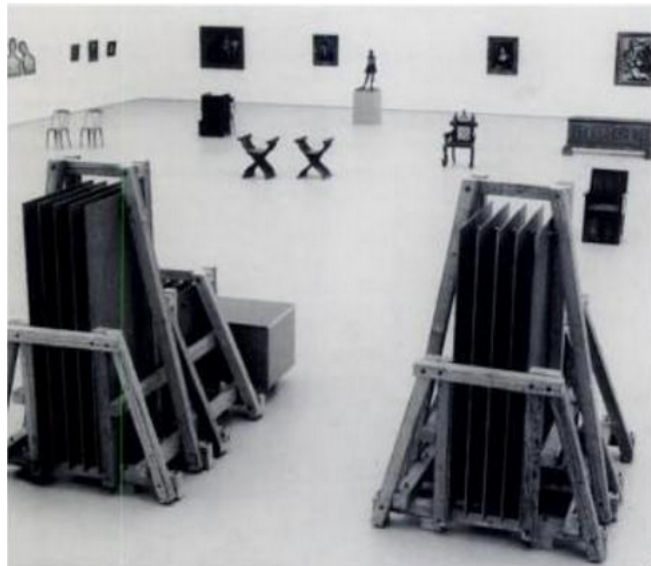
La crítica y en general la atención del sistema del arte se centró en los núcleos expositivos y restaron importancia a la obra individual.¹⁰ Es así como a finales de la década de los 80’s surge la imagen del curador como autor de la exposición, como lo menciona Paul O’Neill en su análisis sobre la emergencia del discurso curatorial. “Las exposiciones no históricas o temáticas de los ochenta a menudo proponían que la principal función del

¹⁰ La exposición (particularmente la colectiva) ha sido el medio por el cual el arte se da a conocer, estableciendo con esto formas particulares y generales de comunicación. Es a finales de los 80s que la exposición sirve de plataforma para la experimentación curatorial, funcionando como un nuevo espacio discursivo que gira entorno a la práctica artística y se convierte en un agente activo en el debate y crítica de las artes. Con su proliferación en los 90s trajo consigo el aumento también en la presencia del curador.

comisario era prácticamente la de ser un agente únicamente responsable de la autoría del concepto de una exposición.” (O’Neill 2012, 27)

El curador-autor es el productor del discurso curatorial, que organiza las obras que constituyen una exposición bajo una misma línea conceptual. Ser el autor, productor del aparato expositivo y generador de la estructura encargada de mostrar el arte bajo criterios que él mismo seleccionaba, trae como consecuencia la aparición de la popular frase “curada por”. El curador se convierte en una especie de marca, que seguirá expandiendo su presencia dentro del sistema. “El curador *freelance* ya no es una figura independiente, sino una celebridad solicitada por artistas y galeristas por igual, que hace de corredor de influencias entre los coleccionistas, el mercado y las agencias que suministran fondos.” (Bishop 2011, 12)

Algunos ejemplos de esto son las exposiciones como “Documenta 5” en 1972 y “Ahistorical Sounds” en 1988 en el Museo Bojmans Van Beuningen de Rotterdam, que estudiaba el potencial del espacio entre objetos dispares como un medio para establecer analogías entre ellos. Dorothee Richter considera a Szeemann el prototipo del curador libre, ya que “[s]us exposiciones se convirtieron en obras y su puesta en escena lo hizo un autor”.



(Richter 2010, 34) Otro ejemplo fue la exposición curada por Redi Fuchs en 1983, “Summer Display of the Museum’s Collection” en el Van Abbemuseum

en Eindhoven, donde volvió a montar la colección del museo yuxtaponiendo piezas con grandes diferencias entre ellas como forma, estilo, tiempo y orígenes culturales. Lo que estas muestras tienen en común es que agrupaban juntas obras diversas, que dialogaban unas con otras siguiendo una narrativa personal dada por un único curador-autor.

A partir de este momento y hasta la fecha, nos resulta usual que una exposición colectiva de arte esté profundamente ligada con el nombre del curador que la produjo, llegando a tener más importancia el curador que los artistas y las obras que conforman la muestra. De esta manera la curaduría se consagra como uno de las actividades con mayor injerencia y autoridad dentro del sistema del arte.

Ya en la década de los 90's, con todos los cambios que supuso el surgimiento del curador como figura de autoridad, se da el tercer despunte de la imagen del curador. Este momento de "visualidad" se caracterizó por situar la actividad curatorial como objeto de estudio y al mismo tiempo se instituyó como una práctica profesional.

Es necesario mencionar que este interés por la actividad curatorial es una consecuencia lógica de lo que estaba sucediendo en el mundo del arte. Es el momento en el que surgen numerosas bienales, ferias, simposios, galerías, museos y demás espacios enfocados en el arte contemporáneo y la figura del curador logra insertarse en todas las esferas del sistema, colocándolo en el centro de todas las discusiones acerca del arte.

Aparecen y se propagan los programas de formación curatorial, que consiguen hacer de ésta una práctica profesionalizada. El creciente interés por la función curatorial y la necesidad de establecer una base discursiva de esta actividad llevó a la producción de contenidos teóricos, conceptuales y prácticos, en los que la actividad curatorial es la protagonista.

"Junto con la construcción de una historia propia, a lo largo de los noventa se afianza la voluntad de la nueva generación de curadores de reflexionar sobre la especificidad de su nueva función y de regularizar la singularidad de un tipo de práctica que combina producción intelectual, capacidades organizativas, habilidades sociales y de disposición espacial." (Fernández 2012, 57)

Se producen textos hechos por curadores consagrados como “*A brief history of curating*” de Hans-Ulrich Obrist, “*Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*” de Brian O’Doherty, “*Thinking about Exhibitions*” Bruce W Ferguson, Reesa Greenberg and Sandy Nairne (ed.), “*Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture)*” de Hal Foster, “*A brief outline of the history of exhibition making*” de Dorothee Richter, etc., que se enfocaron en la actividad académica y vieron a la curaduría y al aparato expositivo como su objeto de estudio. Surge una historia de las exposiciones y de la curaduría, que hasta este momento había sido ignorada.

En este contexto podemos observar un curador-experto que no sólo produce exposiciones y discursos en torno al arte, sino que también genera discusiones sobre su misma práctica, debate sobre las posibilidades de la curaduría en simposios internacionales, dicta seminarios y publica numerosos textos que van desde el análisis de los ejercicios curatoriales particulares, hasta insertarse en la esfera académica de la teoría del arte. La curaduría, de esta forma, ha buscado legitimarse como autoridad práctica, teórica y discursiva, que ha derivado en una práctica legitimada y legitimadora.

Un claro ejemplo de lo anterior es la actividad curatorial y académica que ha desarrollado la Dra. Dorothee Richter, que es curadora, historiadora del arte e investigadora. En este momento es co-directora de Research Platform in Curating con la Universidad para las Artes de Zurich, supervisora del Department of Art at Reading y directora del programa de posgrado en curaduría del Instituto de estudios culturales de la Universidad para las Artes de Zurich. Ha sido directora artística de la Künstlerhaus en Bremen, Alemania, donde desarrollo un programa curatorial de proyectos, exhibiciones, charlas y simposios, entre otros. Y desde el 2008 creo la revista electrónica www.on-curating.org en la cual se han publicado artículos de diversos curadores, artistas, críticos, etc., que discuten sobre el panorama actual de la actividad curatorial y las exhibiciones.

Entonces, lo que en un primer momento fue la “desmitificación” del curador como acto subversivo en contra del hermetismo del sistema y que generó nuevas formas expositivas, en los 80’s llevo al curador a convertirse en el autor de las exposiciones y en la década de los 90’s lo consolido como una autoridad que ya formaba parte del sistema dominante del arte. El

curador ahora es uno de los principales protagonistas de la escena artística, se ha convertido en el objeto de estudio y centro de las discusiones en torno al arte contemporáneo.

La “visibilidad” como transparencia de los procesos ha pasado a formar parte de la misma actividad curatorial, que consiste en mostrar la postura del curador, las decisiones que toma sobre las obras, los artistas, los espacios y las relaciones que se establecen entre ellos. Revelar los detalles de la producción de una exposición se convierten en características habituales de la actividad curatorial actual.

Hoy en día la posición que ocupa la curaduría dentro del sistema del arte ha llegado a tal nivel de “visibilidad”, que lo ha convertido en una figura legitimada, con el poder y la autoridad de otorgar “visibilidad”.

2.2 El curador contemporáneo como generador de “visibilidad”

Una vez que se ha visto el proceso mediante el cual la curaduría contemporánea se convierte en una práctica dominante dentro del sistema del arte, procederemos a plantear la manera en que esta figura de autoridad es la responsable de crear las plataformas mediante las cuales se hace visible, se legitima y se accede a la producción artística actual.

Para abordar esta cuestión se hace necesario recordar el protagonismo que adquirió el aparato expositivo durante la década de los 80's, provocado por la desmitificación que sufrió la institución museística, al hacer evidente el funcionamiento interno de las instituciones, hizo que la atención se centrara en los procesos mediadores que la hacían funcionar.

La exposición empezó a ser considerada como un medio de presentación de significación, determinada por el curador, que seguía un hilo conductor generado por la unión y relación de las obras que la conformaban. Se veía al curador como el agente responsable de generar el concepto de la exposición (el autor del discurso sobre el que se desarrollaba una muestra) y la exposición se entendía como una síntesis de las obras de arte y el concepto rector, articulados por la actividad curatorial en la forma expositiva física.

“La exposición es siempre ideológica, como estructuras que producen formas generales y particulares de información. (...) La exposición colectiva se convirtió en el medio para que los curadores experimentaran y ha generado un nuevo espacio discursivo en torno a la práctica artística.” (O’Neill 2007, 242)

Lo anterior, sumado a la proliferación de exhibiciones colectivas temporales y espacios enfocados en el arte contemporáneo,¹¹ sitúa a la exposición colectiva como la plataforma por excelencia de la producción artística actual y al curador como el autor/productor de dicho medio, a través del cual el público puede acceder al arte contemporáneo. Por lo tanto, se puede entender a la exposición como la estructura que hace posible y sostiene la presentación del arte ante el público; el medio en el que el arte se hace visible. Así lo entienden Ferguson, Greenberg y Nairne (2005, 2) cuando plantean que “(...) la exhibición se ha convertido en el medio a través del cual la mayoría del arte se da a conocer.”

Ahora podemos entender en parte, que el curador sea una de las figuras mediadoras más importantes del sistema del arte, ya que, al ser el gestor y productor de la exposición se vuelve un generador de significación. El curador crea el discurso sobre el que girará la exhibición y selecciona las obras que lo articularán, así como las maneras de organizar, presentar y comunicar la exposición.¹² En otras palabras, el curador tiene el poder y la responsabilidad de determinar ¿qué se muestra?, ¿cómo se muestra?, ¿para qué se muestra? e incluso ¿ante quienes se presenta? La actividad curatorial, por tanto, tiene la autoridad de determinar cuáles serán las obras, propuestas artísticas y los discursos sobre el arte que llegarán al encuentro con el público y cómo éstos serán percibidos o asimilados. Así también lo entiende Groyes cuando expresa que “(...) sigue siendo un hecho indiscutible que la contemplación de la obra de arte no puede tener éxito si ésta no es

¹¹ En la década de los 90’s se da una proliferación de exposiciones colectivas. Surgen numerosas bienales, ferias, museos, galerías y demás espacios enfocados en la presentación temporal de la producción artística del momento.

¹² Paul O’Neill considera que el discurso curatorial se ha convertido en una matriz cultural durante las últimas décadas, que funciona como impulsor de la crítica y genera dinamismo, movimiento y emergencia, donde el curador ya no es parte de la estructura expositiva, sino que es el generador de la misma.

expuesta. (...)La curaduría cura la impotencia de la imagen, su incapacidad de mostrarse a sí misma.” (Groys 2011, 5)

La curaduría al hacer visible las obras, los artistas y sus propuestas, los discursos sobre el arte y los procesos de producción artística, los sitúa de manera activa, dinámica y legitimada dentro del circuito del arte, que exige que la obra sea mostrada para mantenerla en circulación. De esta manera el curador como productor de las plataformas expositivas que hacen posible la “visibilidad”, se inserta en un proceso de múltiples y complejas relaciones, vinculándose con todas las esferas dentro del sistema del arte.

En el momento en que se construye el discurso curatorial, se seleccionan las piezas que lo articularán y el espacio que las albergará, estas piezas se convierten en objetos activos dentro del circuito del arte. Se abren a la posibilidad de ser percibidas y esto ocasiona que se incremente su valor económico dentro del mercado. De esta manera, no sólo se afecta a la obra sino también al artista, ya que los coloca en el centro de las discusiones y críticas sobre el arte. El curador también posiciona el espacio seleccionado como un lugar legitimado del arte y genera conexiones y dinámicas entre artistas, otros curadores, compradores, espacios, críticos y teóricos.

“La curaduría implica diversos grados de cooperación con diferentes artistas, curadores y escritores, y permite coexistir a la divergencia de posiciones intelectuales, a menudo en contradicción entre sí. Así que sugeriría la curaduría como un modelo de "emergencia", como generadora de nuevas prácticas, nuevos significados, valores y relaciones entre las cosas.” (O’Neill 2010, 1)

Podríamos decir entonces que la actividad curatorial genera “visualidad” pero también, como consecuencia de la misma, produce movimiento y dinamismo dentro del sistema del arte.

2.3 Los dos enfoques de la curaduría contemporánea

Partiendo de que las exposiciones colectivas son las principales plataformas que permiten la visibilidad del arte contemporáneo y siguiendo la idea de Ferguson (2005) de considerarla el principal “medio” que logra comunicar el

arte y ponerlo en contacto con su público, se vuelve necesario analizar cómo y con qué actitud o enfoque son diseñadas estas exposiciones por el curador contemporáneo. A partir del modo en el que se generan las exposiciones podremos observar los dos enfoques curatoriales actuales. Debemos aclarar que la producción de exposiciones y enfoques curatoriales de los que hablaremos a continuación, se inscriben dentro de la curaduría experimental, de la cual se habló en el capítulo anterior.¹³

Para iniciar nuestra discusión entorno a los modos de exponer será necesario ver a la exposición como un medio ideológico y no sólo a partir de su estructura y funcionamiento práctico, como se hizo en el capítulo anterior. Podemos ver la exposición como un medio ideológico siguiendo a Oliver Marchart (2005), que retoma el concepto de “Aparato Ideológico del Estado”¹⁴ de Althusser y ve la exhibición de arte y a sus instituciones como medios que transmiten ideologías, generando pedagogías dominantes o emancipadoras. Lo anterior es resultado de utilizar la plataforma de la exposición como un medio de comunicación que transmite cierto tipo de información a cierto tipo de público; modificando o instituyendo determinadas ideologías que terminan afectando al espectador. Ferguson, desde un punto de vista crítico, las visualiza de manera similar al decir que son:

¹³ Una curaduría experimental es la que produce exposiciones guiadas por un discurso específico elaborado por el curador. Esta curaduría ya no se basa en la estructura tradicional que se enfocaba en seguir una línea histórica-temporal o estética-formal para relacionar las obras entre sí, sino que ahora se les selecciona y relaciona de acuerdo a su contenido simbólico particular.

¹⁴ Louis Althusser considera que las instituciones, entre ellas el arte, transmiten ideologías de forma materializada. Esta materialización consiste en una serie de rituales y prácticas que se desarrollan a través de su relación con espacios, estructuras y objetos determinados, considerando que con cada interacción particular éstos se reconfiguran y modifican. En el contexto de la exposición esto significa que el contenido ideológico de una muestra se actualiza y cambia por la interacción con los diferentes elementos que participan en ella, como son los curadores, pero también los artistas, el espacio expositivo, el personal de intendencia y seguridad, y demás elementos involucrados.

Althusser plantea que las formas en que se transmite la ideología de las instituciones culturales se convierte en un proceso continuo y forma sujetos como individuos, como un proceso duradero. Él considera que los “aparatos ideológicos del Estado” (instituciones religiosas, educativas, familiares, legales, políticas, sindicales, comunicativas y culturales), cuya función es constituir individuos concretos como sujetos, son sistemas que sirven para mantener las relaciones de producción que son de interés para ciertas clases y que buscan asegurar el dominio de un grupo a largo plazo, apoyándose de una ideología universalmente reconocida. Pero contrario a lo que se pueda pensar, el autor los señala como espacios no sólo de adoctrinamiento y dominación, sino como espacios de lucha, donde una serie de elementos entran en disputa.

“(…)expresiones complejas de persuasión a través de transmisiones complejas de voz e imagen. Como la retórica misma, podrían describirse mejor como sistemas estratégicos de representación; estrategias cuyo objetivo es la conversión en gran escala de sus audiencias a los valores prescritos de las relaciones sociales.” (Ferguson 2005, 128)

Entonces, después de entender a la exposición como un medio ideológico que tiene el potencial de formar y modificar a los sujetos, debemos analizar de qué manera es diseñada y usada la plataforma expositiva por los curadores.

Sobre esta discusión O’Neill, propone hablar de la “exposición como medio” y la “exposición como forma”, entendiendo la primera de la misma manera que lo hace Ferguson, como “medio” vinculado a la comunicación masiva, que transfiere información a grandes audiencias y al mismo tiempo es un aparato ideológico coercitivo, vinculado al poder.

“Al igual que otros medios (...) las exposiciones de arte son a la vez una generalizada y particularizada forma de comunicación dirigida a los ámbitos profesionales de arte y otras subculturas, es decir, artistas, críticos, historiadores del arte, y los estudiantes, así como a los clientes respectivamente de gobierno o del comercio y otras esferas privadas. Presentaciones públicas de intenciones privadas, (...) levantan las apuestas de la expresión individual al nivel de lo social.” (Ferguson 2005, 128)

De acuerdo con lo anterior, proponemos plantear que la “exposición como medio” es la exhibición pensada únicamente desde sus posibilidades discursivas y simbólicas, cuyo principal propósito es mostrar el discurso particular del curador, a una cierta esfera especializada o conocedora del arte. Sumado a esto, podemos observar que este tipo de curaduría favorece y exalta el discursos sobre el que se genera la exhibición, ignorando o manipulando arbitrariamente los contenidos simbólicos de las obras individuales que conforman la muestra. Consecuentemente, estas exposiciones tienden a ser discursiva y conceptualmente complejas ya que el curador no desarrolla una plataforma de mediación adecuada que propicie su mejor asimilación ante un público diverso y no especializado.

Ya Ferguson planteaba que las exposiciones preocupadas únicamente

por la trasmisión de un discurso particular, desatienden la relación que debe existir entre el espectador, las obras, la exposición en su conjunto, pero también con el mundo exterior; el espectador se encuentra encerrado y aislado del mundo exterior.

“Las exhibiciones buscan aparecer como bellas, naturales, verdaderas y legitimando el status quo – elementos rituales modernos que refuerzan identidades así sean artísticas, de vanguardia, de genero, racial, subcultural, regional, nacional, internacional, global, etc.” (O’Neill 2012, 91)

Dorothee Richter (2010) observa que los consumidores de este tipo de exposición son considerados como espectadores pasivos de las producciones estéticas, que en parte sólo buscan legitimarse como conocedores o consumidores refinados. Entendemos entonces como este tipo de curaduría contempla al sujeto de manera individual y no dentro de un grupo con potencial para relacionarse e interactuar, por ende es una curaduría que no busca establecer relaciones o conexiones que puedan producir otras actitudes o pensamiento en el espectador.

“La exposición como discurso seguirá siendo un monologo en voz alta, seguido por un largo silencio, el silencio que desafortunadamente reina en la mayoría de las instituciones del arte hoy en día, el sonido del fracaso curatorial y de la decepción de la audiencia.” (Ferguson 2005, 134)

Entonces, podemos decir que la curaduría que produce la “exposición como medio” es una *curaduría inhibidora*¹⁵ –en el sentido de que retarda una reaccion o la detiene completamente– que se enfoca únicamente en el discurso curatorial, que ignora las posibilidades simbólicas individuales de la obra de arte y cuya actividad esta dirigida a la esfera especializada del arte, lo que desemboca en una nula o escasa mediación.

Un ejemplo de este tipo de *curaduría inhibidora* seria la realizada por el curador Patrick Charpenel, encargado de producir la exposición “Un lugar en dos dimensiones: una selección de colección Jumex + Fred Sandback” que

¹⁵ Un inhibidor es un término que se refiere a procesos que retrasan, impiden o reprimen el ejercicio de facultades o hábitos.

se realizó en el Museo Jumex de la ciudad de Mexico, a finales del año 2013. El discurso que proponía Charpenel se basaba en el concepto de la



multidimensionalidad, siguiendo la idea de dos dimensiones que coexisten simultáneamente en el mismo esquema espacio-temporal. De esta manera, el discurso del curador se ilustra mediante la selección de piezas que forman parte de la colección de esta

institución y piezas del artista norteamericano Fred Sandback, como núcleos independientes y autónomos de obras, que coincidían en un mismo espacio. Dentro del espacio expositivo se contaba con los textos de sala como únicas herramientas de mediación y las pocas actividades paralelas consistían en una serie de charlas con críticos y artistas, dirigidas principalmente a un público especializado.

Sobre el segundo modo de exposición que plantea O'Neill, la "exposición como forma", debemos aclarar que también se sostiene sobre una base discursiva y simbólica, ya que una exposición independientemente de su forma particular siempre será un medio ideológico. Lo que diferencia a este modo de exponer del anterior radica en el uso que se hace del medio ideológico que es la exhibición, tomando en cuenta los aspectos estéticos de la misma, y de qué manera genera los vínculos necesarios entre las obras, el entorno (no sólo el espacio expositivo) y los espectadores.

O'Neill (2012) considera que la "exposición como forma", contrario a la anterior que era vista como un espacio narrativo primordialmente discursivo, este tipo de exposición opera sobre una base discursiva pero también estética, que se interesa por el espacio y las propiedades materiales de la exhibición. Así lo señala cuando argumenta que:

"[a]demás de ser lingüística y semiótica, la exhibición es espacial. Induce formas que migran entre las relaciones del campo táctil, visual y auditivo. La exposición

colectiva es un ajuste dramático para la presentación de las relaciones espaciales entre obras y los espectadores, con la curaduría como una actividad que estructura estas experiencias para el espectador.” (O’Neill 20012, 91)

Este tipo de “exposición como forma” es planteada como un espacio temporal de diálogo entre las diferentes figuras que participan en ella, tanto en su producción, mediación y recepción, bajo una estructura cooperativa y participativa.

De esta manera podemos aproximarnos a proponer que la “exposición como forma” es producida con un enfoque curatorial más abierto e inclusivo, que no sólo permite la participación de múltiples figuras y personalidades en la producción de la muestra, sino que incentiva y propicia encuentros y relaciones entre todo el aparato expositivo, el entorno social y los espectadores.

Esta *curaduría catalizadora*¹⁶ logra articular tanto las posibilidades simbólicas-discursivas de la exposición, como sus propiedades estéticas. Es una curaduría que no está limitada por la posición individual del curador que la genera, ya que se vuelve una actividad cooperativa, donde el curador propicia la participación de otros agentes dentro de la producción de la exposición. Se piensa en la exposición como un núcleo simbólico pero se busca articularlo de manera coherente, con respecto a la carga simbólica de cada obra independiente. Al mismo tiempo se produce un espacio de discusión y diálogo mediante la inserción de temáticas de interés social que vinculen al espectador no sólo con la obra, sino que lo haga reflexionar sobre su entorno en general. Además, tiene el objetivo de vincular al público de manera más activa y crítica, lo que desemboca en el desarrollo de plataformas de mediación adecuadas y necesarias para que el espectador no sólo se aproxime con mayor facilidad a las piezas y sus propiedades discursivas y estéticas individuales, sino que asimile de mejor manera el discurso general de la exhibición y pueda involucrarse de forma satisfactoria con la producción artística actual.

Un ejemplo de este enfoque curatorial es el abordado por Francesco

¹⁶ Un catalizador, opuesto al de inhibidor, es un termino que se refiere a procesos que hacen reaccionar, acelerar o poner en movimiento ciertas facultades o hábitos.

Bonami en el 2003 cuando curo la 50ª Bienal de Venecia bajo el título "Sueños y conflictos - La dictadura del espectador". Bonami concibió a la exposición general como un grupo de 10 exposiciones diferentes dirigidas por



diversos curadores invitados: Clandestinos (Francesco Bonami), Contemporary Arab Representations (Catherine David), Estación Utopía (Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija) La estructura de la supervivencia (Carlos

Basualdo), Fault Lines (Gilane Tawardos), Lo cotidiano alterado (Gabriel Orozco), Retrasos y revoluciones (Francesco Bonami, Daniel Birnbaum), Sistemas individuales (Igor Zabel), Z.O.U. (Hou Hanru), La Zona (Massimiliano Gioni). A través de estas diferentes propuestas Bonami buscaba plantear la idea de que la globalización esta construida por una infinidad de microcosmos, buscando que las piezas propongan ideas al público a partir de su propio contexto social, político y cultural. Esta exposición estaba enfocada en el público y sus experiencias, siendo el dictador de su tiempo y de su propia experiencia al ponerse en contacto con las obras.

Esta autoconsciencia de ver la actividad curatorial a partir de su función mediadora es compartida por numerosos curadores que en su práctica profesional intentan establecer vínculos entre la exposición y todos los elementos que permea, siendo el principal de ellos el público. Esta es la postura que adopta el curador y escritor Hans Ulrich Obrist, que contempla la actividad curatorial como un catalizador cultural, que debe saber interpretar los códigos visuales y al mismo tiempo tener la capacidad de transmitirlos de manera clara y accesible.

“Pienso que el comisario (...) debería construir puentes para peatones. Siempre que se piensa en el público se corre el riesgo de considerarlo una entidad homogénea, pero el público no es bloque, el público son muchas cosas. El

público es para mi, utilizando la expresión de Édouard Glissants, un archipiélago y nosotros construimos muchos puentes entre ellos.” (Obrist 2008,199)

Podemos deducir entonces que el curador que genera una *curaduría catalizadora*, es un agente mediador que tiene como objetivo involucrar al público de manera más activa, por lo que busca desarrollar una estructura de mediación más fuerte. El *curador-catalizador* permite el intercambio de opiniones y favorece relaciones de cooperación y vinculación que dan como resultado que la exposición sea una plataforma para el diálogo, la crítica y la reflexión, convirtiéndola en un espacio con potencial ideológico emancipador.

En conclusión, proponemos plantear que existen por lo menos dos tipos de enfoques curatoriales contemporáneos: la *curaduría inhibidora* y la *curaduría catalizadora*. Estos dos enfoques se corresponden con las dos maneras de entender la exposición y la forma en la que ésta se produce: la “exposición como medio” y la “exposición como forma”, apelando cada una a diferentes intereses que las llevan a convertirse en espacios distintos; que generan diversos tipos de experiencia, que se vinculan de forma determinada con los espectadores y que tienen un potencial ideológico distinto, y será el curador contemporáneo el productor y canalizador de todas estas diversas potencialidades.

2.4 Tendencias de la curaduría contemporánea

Ya el apartado anterior se habló sobre la exposición como “medio” ideológico y sus posibilidades pedagógicas dominantes o emancipadoras, que plantea Oliver Marchart (2005). A partir de esto podemos reconocer que las exposiciones con pedagogías dominantes –“exposición como medio” con una *curaduría inhibidora*– tienden a estar generadas dentro de los espacios instituidos del arte (principalmente públicos, pero también privados) que ya están legitimados por el sistema, como parte de sus discursos de autolegitimación. Mientras que las exposiciones con pedagogías emancipadoras –“exposiciones como forma” con una *curaduría catalizadora*– tienden a estar generadas por aparatos autónomos y curadores

independientes, que no tienen la presión de seguir los discursos oficiales sobre el arte y la sociedad en general.

Lo anterior se deslinda del hecho que en años recientes la curaduría contemporánea está atravesando por un nuevo cambio de paradigma, que la ha llevado a repensar su función en la esfera del arte, pero también en la esfera social y política. Con cada vez más frecuencia se escucha hablar sobre el potencial político y social de la curaduría en el contexto de la sociedad globalizada.

El interés o tendencia pedagógica de la curaduría independiente por involucrarse en procesos cooperativos, vinculando las problemáticas del entorno social, el arte, su plataforma expositiva y las maneras de aproximarlos al espectador, surge precisamente de entender el potencial educativo –en el sentido de la formación de ideologías– que tiene la exposición colectiva. Misma que es aprovechada por los curadores para hacer visibles temáticas, situaciones, procesos y relaciones que eran ignoradas por el sistema oficial del arte. De esta manera surge una inquietud generalizada por cuestionar al sistema y abordar problemáticas que hagan que el arte contemporáneo sea accesible al espectador y al mismo tiempo haga reflexionar a éste acerca de su entorno. Esto se puede entender a través de los planteamientos que realiza Oliver Marchart (2011) acerca de la función curatorial como organizadora de la esfera pública del arte. El autor sostiene que para poder hablar sobre la esfera pública del arte se debe primero entender que una exposición es una esfera pública. Pero también señala que no podemos entender por esfera pública todo aquello que es accesible al público; esto sólo es un requisito de otros necesarios. Plantea que la esfera pública sólo puede ser el resultado de involucrar al público de manera activa, en procesos donde debe haber debate e interpelación, ya que de otra manera sólo se participa como testigos o receptores del discurso de dominación. Por lo que él sostiene que la función curatorial reside en la organización de la esfera pública, al generar exhibiciones como espacios de conflicto y antagonismos que posibiliten el diálogo.

En este sentido, las tendencias del curador de finales del siglo XX lo llevaban a pensar su función ya no solamente dentro del campo del arte, sino también en la repercusión que su actividad tiene en el entorno social.

Paradójicamente este proceso surge tanto al exterior de las instituciones del arte con los curadores independientes, como en su interior, ya que cómo afirma Hoffmann (2007) éste fue un momento donde muchos curadores independientes regresaron al interior del museo. Donde gran parte de ellos fueron motivados por la seguridad económica que representaba “[y] ¿quién podría culparlos? Trabajos y oportunidades son raros y esto no es financieramente gratificante en ninguna forma imaginable .” (Hoffmann 2007, 140) Pero también había otros curadores que vieron en la institución la oportunidad de generar propuestas diferentes desde el interior de la institución. Como el autor afirma, “[l]o que ha pasado es que el cambio que se ha dado en los últimos años es que muchos curadores independientes se han movido al interior de las instituciones, resultando en una forma de ‘nuevo institucionalismo’ (...)”. (Hoffmann 2007, 140)

Es así como en los últimos años del siglo XX y el principio del siglo XXI surge un movimiento al interior de las instituciones del arte que el crítico y curador Jonas Ekeberg llamó “nuevo institucionalismo”. Este proyecto se planteó como una serie de prácticas artísticas, curatoriales y administrativas que giran entorno a la actividad educativa, intentando reorganizar las estructuras de la institución del arte contemporáneo desde su interior. Entonces, podemos entender esta nueva actividad institucional como una práctica que no se limita a la exposición tradicional, sino que planteaba la exposición como un proyecto social que va de la mano paralelamente con eventos discursivos, programas de cine, de radio y televisión, librerías y bibliotecas integradas al espacio, publicaciones de revistas, creación de grupos de lectura, exposiciones en línea, carteles y residencias. Con esto la institución buscaba posicionarse como un espacio abierto a experimentar con programas más dinámicos e incluyentes. El curador buscaba que el espacio expositivo se volviera adaptable y abierto al cambio, buscando convertirlo en una plataforma donde converja la producción, la presentación y la recepción crítica de las propuestas artísticas actuales. “Los roles de los mediadores se fueron tornando hacia estructuras sociales y autocríticas, donde se cuestionaba la actividad del curador dentro de la institución, que estaba tendiendo hacia nuevas formas de participación social.” (Kolb y Flückiger 2013, 6)

Fue un momento en el que se cuestionó nuevamente la función social del museo, ya que éste permitió la convergencia de acciones de múltiples actores, generando prácticas político-discursivas que cuestionaban problemas y controversias sociales. Lo anterior fue posible gracias a la posición que tomaron algunas instituciones, principalmente de tamaño medio, renunciando a la tendencia contemporánea de la privatización y los públicos populistas. Esta tendencia hacia la mercantilización se empezó a dar desde 1980, fortaleciendo los grandes museos estadounidenses privados, quienes volcaron la autoridad en los gerentes y directores del museo. De igual manera, el público se convirtió en una masa ávida de entretenimiento, provocando que las instituciones con objetivos mercantilistas apostaran por mostrar propuestas artísticas que fueran más polémicas, atractivas e impresionaran al espectador, haciendo de las exposiciones un “espectáculo” para las masas.

Pese a que el “nuevo institucionalismo” que se desarrolló al interior de las instituciones del arte estuvo presente en algunas exposiciones de gran tamaño, como fue el caso de Documenta X y Documenta XI¹⁷, hay que aclarar que donde realmente se dio este “nuevo institucionalismo” fue principalmente en instituciones de tamaño medio, que a la larga no lograron mantener activo este proyecto.

El proyecto del “nuevo institucionalismo” parece haber fracasado debido a que las instituciones cambiaron su lógica de acción conforme fueron cambiando los curadores que las dirigían. A esto se suma la presión de la

¹⁷ Documenta de Kasel es una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes actualmente, que se desarrolla cada cinco años.

La decima edición de la exhibición se realizó en 1997 y estuvo a cargo de la curadora francesa Catherine David, que se convirtió en la primer mujer en curar este evento. La muestra, giraba en torno al concepto "hacia atrás y adelante" a modo de balance de la cultura actual, suscitó mucha polémica por la poca presencia de obra figurativa, pero donde sí abundan las mesas de discusión. A esto se suman las declaraciones de la curadora que exaltan el carácter político que tenía su curaduría. "A la vista de las urgentes cuestiones de este tiempo, sería más que inconsecuente renunciar a toda exigencia ética y política", "Nuestro mundo se ha transformado de una forma tan radical, que ninguna obra de arte puede juzgarse desligada de su componente social, ni de su entorno político".

Documenta XI se desarrolló en 2002 bajo la curaduría Okwui Enwezor, procedente de Nigeria. Esta muestra tenía como concepto rector las problemáticas de la globalización y las fronteras geográficas, políticas y culturales, el cual se articuló mediante la participación de más de 100 artistas y la colaboración de seis curadores invitados. El curador define la exhibición como “una nueva geografía de la cultura” mediante una visión “transnacional” del escenario del arte.

fuerza política, que les impedía seguir manteniendo este tipo de discursos sociales y la falta de presupuesto, consecuencia de no seguir la lógica mercantilista de las instituciones privadas. Sin embargo la idea de generar plataformas expositivas experimentales, que generaran espacios de diálogo entorno a las problemáticas sociales actuales, continua vigente y es patente en las preocupaciones actuales de la curaduría contemporánea.

Si bien es cierto que el arte y las exposiciones políticas no son algo nuevo, si lo es la manera en la que ahora se expresan estas ideas. Anteriormente era a través del contenido de las exposiciones –las obras– que se manifestaban estas preocupaciones, pero con la importancia que adquirió la plataforma



expositiva y la figura del curador, las maneras de presentar estos planteamientos cambiaron. Lo novedoso de la curaduría contemporánea social recae en que ahora es todo el aparato expositivo el encargado de proponer estas discusiones. “Si bien la política normalmente se habían expresado a través de los contenidos y las temática de las exposiciones, los curadores ahora podrían activar el potencial político del arte a través de la forma y estructura curatorial también.” (Morland y Amundsen 2010, 1)

Un ejemplo de esto fue lo que sucedió en la Segunda Bienal de Tirana en el 2003, la cual estuvo curada por Hans Ulrich-Obrist y Anri Sala. Como parte del evento, los curadores invitaron a varios artistas internacionales a diseñar las

fachadas de algunos edificios de la ciudad, dándole seguimiento al “Proyecto de fachada” que años atrás había iniciado el alcalde de la ciudad, Edi Rama. El alcalde había iniciado un proyecto de revitalización de los antiguos bloques de viviendas socialistas, cuyas fachadas estaban sumamente dañadas y deterioradas, creando una sensación de decaimiento en la ciudad. Es por eso que en la segunda edición de la bienal artistas como Olafur Eliasson, Dominique González Foerster, Liam Gillick y Rirkrit Tiravanija realizaron diseños con los cuales se repintaron los viejos edificios de la ciudad. Este proyecto, más que estar pensado como una producción artística, era una contribución a la reconstrucción de la ciudad, que nos muestra la cercanía entre la actividad curatorial contemporánea y la política.

Las discusiones más recientes en torno al potencial político de la curaduría plantean que ésta debe tener el objetivo de propiciar cambios, no sólo en el campo del arte, sino que a través del arte y del aparato expositivo se lleguen a generar cambios a escala social. No se trata únicamente de presentar obras de arte político o temáticas expositivas de este tipo; se busca crear estrategias curatoriales que giran en torno a las intervenciones, la producción de textos, la docencia y actividades procesuales.

“Estos curadores convierten las estrategias curatoriales en formas significativas (...) expresando preocupaciones políticas mediante el uso de medios procesuales y participativos como la educación, la organización de discusiones, intervenciones, métodos de trabajo colaborativo y producción de textos.”
(Morland y Amundsen 2010, 1)

Al respecto Mary Anne Staniszewski (2010) plantea que la curaduría tiene potencial político debido a que es un medio que contribuye a los discursos públicos y que la exhibición, en todos sus tamaños y alcances, tiene el potencial de filtrarse, influenciar, transformar y cambiar la cultura. La investigadora considera que los curadores deben estar comprometidos con los temas críticos de la sociedad contemporánea. En esta misma línea Simon Sheikh (2010) contempla la actividad curatorial como una práctica que tiene la posibilidad de generar cambios sociales.

“Lo que creo que la curaduría debería hacer es ser implementada en la construcción de comunidad y no ser simplemente una representación del no-objeto y el no-mercado. Creo que ahí es en donde está el potencial de la curaduría, en el poder de convertir lo estético en otra cosa.” (Sheikh 2010, 2)

Por lo tanto, nos podemos percatar que la curaduría contemporánea actualmente está siendo pensada como una actividad con potencial emancipatorio, que tiene una notable injerencia dentro de la esfera del arte y que busca incidir en la esfera social, a través de involucrar de manera más activa y crítica a los espectadores.

Queda como tarea pendiente analizar los proyectos y los resultados reales de la curaduría contemporánea, para así poder empezar a ver la curaduría social ya no desde un punto de vista especulativo o como declaración de intenciones, sino como propuestas prácticas con efectos concretos.

Capítulo 3

Estudio de visitantes en la Capilla del Arte UDLAP

¿Cuál es el interés en estudiar a los públicos? Esa es la pregunta que se hace Graciela Schmilchuk (1996) cuando analiza la vertiginosa proliferación de los mismos en las últimas décadas, a nivel mundial y local. La respuesta a esta pregunta parece apuntar a que en la actualidad el consumo cultural y sus usuarios presentan visibles cambios en su comportamiento y un aumento en su actividad, como se ha venido planteando. Este aumento en el consumo cultural ha desembocado en la búsqueda de un mayor grado de especialización y profesionalización por parte de los centros culturales, principalmente los museos, con el objetivo de acercarse a la sociedad. Lo anterior hace necesario que los espacios y a los agentes que las dirigen conozcan a sus visitantes.

Las investigaciones acerca del público no son nuevas, sin embargo, su aumento e importancia se debe a todos los cambios sociales que se están gestando en la actualidad; el museo y los diferentes espacios del arte se ven obligados a reformarse y mostrarse muchísimo más participativos e inclusivos. Sobre este cambio Schmilchuk se cuestiona si esto se debe a "(...) la proliferación inaudita de museos y exposiciones en el mundo, compitiendo entre sí y con otras ofertas culturales? (...) ¿O es quizás el debilitamiento y empobrecimiento de los estados protectores y de las instituciones tradicionalmente patrocinadoras que lanza a los museos a buscar un impacto y unos beneficios consensuales legitimadores que antes no buscaban para subsistir?" (Schmilchuk 1996, 1) Con esto la investigadora nos plantea que estamos siendo partícipes de una nueva lógica mercantilista, que ahora abarca también el campo del arte. Lo que provoca un cambio de paradigma en la manera de pensar el museo y los espacios del arte, ya que en la actualidad el éxito, justificación o incluso razón de ser de estos lugares recae en el visitante, que es el receptor objetivo de toda la actividad que realizan. Es por lo anterior que los estudios de públicos pretenden estudiar y

analizar los comportamientos, actitudes, hábitos culturales y construcciones imaginarias relacionadas con la forma en que la sociedad utiliza su tiempo libre en determinados espacios.

En el caso concreto de México, Ana Rosa Mantecón (2002) señala que los estudios de público o de consumo cultural han tomado un gran impulso y que, aunque falta desarrollarlos más, estos son muy ricos en cuanto a diversidad. La autora señala que lamentablemente el desarrollo de estas investigaciones no tienen continuidad y se carece de una plataforma académica que se encargue de formar profesionales en esta área y que al mismo tiempo regule y de seguimiento a los mismos. Paralelo a esto, los estudios realizados pocas veces llegan a generar un verdadero impacto en el comportamiento de las instituciones o en las políticas culturales, gracias a las complicadas estructuras burocráticas del sistema.

Por último, centrándonos en aspectos como la comunicación entre los contenidos y los espectadores y en la experiencia que el visitante experimenta, Eloísa Pérez Santos (2000) justifica los estudios de visitantes argumentando la necesidad de diseñar exposiciones que produzcan un efecto deseado en las personas que las visitan y esto únicamente se puede llevar a cabo a través de la investigación y evaluación. Siguiendo con esta línea García Blanco (1994) señala que las exposiciones son medios de comunicación entre los objetos y el público al que se expone, pero que la manera de interpretar los objetos ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Se ha pasado, en primer lugar, de una valoración estética aislada de la obra a verla como un signo con funciones culturales. En el caso del visitante hemos dejado de pensar en él como un destinatario pasivo del discurso expositivo para percibirlo como un sujeto activo, que es parte de la exposición misma. Sumado a esto también se ha modificado la manera de presentar los objetos y conceptualizar las exposiciones, pasando de la mera exhibición de objetos –una exposición contemplativa– a una forma de comunicación más dinámica –una exposición interactiva.

Podemos concluir hasta aquí que los espacios del arte, a la hora de repensar la exposición como un medio de comunicación o como una plataforma para aproximarse a los espectadores, han sufrido cambios sustanciales, con el objetivo de captar una mayor cantidad de público.

Paralelamente también se ha modificado el proceso de recepción de los sujetos a quienes va destinado el mensaje de la exposición. Los visitantes que perciben el mensaje y lo decodifican e interpretan, lo hacen de maneras diferentes, dependiendo de sus características personales y sociales, haciendo necesario analizar estas características y comportamientos para poder evaluar correctamente los resultados y alcances de las exposiciones y los espacios que las presentan.

A partir de esto y para los intereses que esta investigación persigue, iniciaremos hablando brevemente del consumo cultural en México, a través de los estudios sobre el uso del tiempo, realizados por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), tomando lo anterior como un contexto general. A su vez, de manera particular, se desarrolló un estudio de visitantes y público, que nos permitió aproximarnos a comprender el comportamiento y hábitos de los visitantes de exposiciones de arte contemporáneo a nivel local. Así como también a obtener información sobre el tipo de relación y comunicación que se establece entre el espectador, la obra y la exposición, como plataforma de presentación del arte contemporáneo, que es diseñada y desarrollada por el curador.

3.1 El consumo cultural en México

Después de ver analizado, en el capítulo 1, al público desde un punto de vista filosófico y sociológico se vuelve pertinente aterrizar ciertos aspectos de este análisis mediante valores cuantitativos. Por lo que ahora analizaremos el comportamiento de la sociedad mexicana y su consumo cultural, dado que ha demostrado notables cambios a lo largo del tiempo. Lo anterior es evidente en las diferentes encuestas realizadas por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), que en 1996 realizó la primer Encuesta sobre Uso del Tiempo y aportaciones en los hogares mexicanos (ENUT 1996). Dentro del rubro de tiempo dedicado a las actividades recreativas, dentro y fuera de la vivienda, en el que inserta a las actividades culturales, los resultados arrojaron que el gasto de horas para actividades recreativas era de 1,287. 4 millones de horas a la semana. Esta cifra aumentó cuando en el 2009 se

realizó la Encuesta Nacional sobre Uso del Tiempo (ENUT 2009), arrojando que las horas semanales dedicadas a actividades de convivencia, cultura, deporte, entretenimiento y uso de medios de comunicación se elevaban a 1573.4 millones de horas a la semana. Mostrando un aumento en la cantidad de horas utilizadas para el entretenimiento y esparcimiento.

Si bien estas cifras abarcan aspectos muy amplios al incluir cualquier tipo de actividad recreativa o de entretenimiento (incluido el uso de los medios masivos de comunicación como la televisión) y no exclusivamente cultural, si nos ayudan a aproximarnos al tipo de comportamiento que presenta la sociedad mexicana con respecto al uso de su tiempo libre y cómo esto se ha ido modificando, haciendo evidente que el tiempo dedicado al ocio ha ido en aumento. A esto se suma el hecho de que en ambos estudios se concluyó que el mayor porcentaje de la población que disfruta de estas horas de diversión y esparcimiento son jóvenes que se encuentran en el rango de edad de 18 a 30 años.

Posteriormente con la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales del 2010 realizada por CONACULTA, aunque se encuentra segmentada por los diferentes tipos de práctica artística, se puede observar claramente el desinterés y limitado consumo cultural de la sociedad mexicana. Lo anterior se comprueba con los resultados que arroja el estudio, donde se aprecia que el 87% de los encuestados admiten no haber acudido a un centro cultural en el último año. Esta información contrasta notablemente con los datos obtenidos por la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México del año 2012, elaborada en por CONACULTA en colaboración con el INEGI, ya que dentro del apartado de Sitios y Eventos Culturales Seleccionados muestra que el 62% de la población ha visitado por lo menos en una ocasión este tipo de espacios o acudido a eventos culturales en el último año.

Nuevamente se confirma que la población que realiza estas actividades es preponderantemente joven de entre 18 y 30 años, con por lo menos educación básica concluida. Sumado a esto no comprueba que el consumo cultural en México es predominantemente de ocasión, ya que 6 de cada 10 espectadores acuden como primera visita.

Podemos concluir señalando que el consumo cultural en México ha ido

cambiando y aumentando en las últimas dos décadas; lo que ha traído como consecuencia un aumento en los estudios acerca de los hábitos y el comportamiento de la población, en materia de cultura.

3.2 La Capilla del Arte UDLAP

La Universidad de las Américas Puebla es una institución educativa fundada originalmente en 1940, en la capital del país bajo el nombre Mexico City College. Posteriormente, en 1966 y bajo el patrocinio de la Fundación Mary Street Jenkins, se traslada al municipio de Cholula, Puebla, en la hacienda Santa Catarina Mártir, en cuya ubicación se encuentra actualmente. Tras casi 75 años en funcionamiento, la UDLAP ha demostrado no sólo ser una institución educativa con una sólida trayectoria y prestigio nacional, sino también se puede observar su compromiso con la sociedad, en varios ámbitos, pero sobre todo el cultural. Lo anterior queda patente en la oferta cultural que brinda la universidad a través de los dos espacios expositivos que ha creado: La Casa del Caballero Águila y Capilla del Arte.¹⁸

Por un lado, La Casa del Caballero Águila, ubicada en el centro histórico de San Pedro Cholula, Puebla, ha estado en funcionamiento desde su apertura en el 2001. Este espacio tiene un área permanente, que alberga piezas prehispánicas y pintura de caballete del siglo XVI, así como también cuenta con un pequeño taller de restauración de piezas de cerámica policromada y una galería temporal en la planta alta, destinadas principalmente a exponer arte contemporáneo. Este proyecto tiene el objetivo de que la universidad se integre a la comunidad, recibiendo principalmente a un público local, entre el que se encuentra la comunidad universitaria de la UDLAP.

¹⁸ Como parte de sus espacios culturales no expositivos, la universidad cuenta también con la Biblioteca Franciscana, ubicada en San Pedro Cholula, que tiene el objetivo de preservar, investigar y difundir el acervo bibliográfico de la orden. Por otro lado, "La luz de la nevera" es otro de los espacios culturales que la UDLAP maneja, el cual se destaca por ser un espacio de experimentación donde los alumnos pueden irse aproximando a la práctica profesional, a través de mostrar sus propuestas a un público interno, ya que esta pequeña galería no está abierta al público general.

Por otro lado, la Capilla del Arte es el otro espacio expositivo que la UDLAP destina, como parte de su oferta cultural. Esta galería es un proyecto que se inicia en la gestión del Dr. Luis Ernesto Derbez en el 2009, con el apoyo de la Fundación Jenkins, la cual sede en comodato el segundo nivel del el antiguo edificio de *Las Fábricas de Francia*, situada en la calle 2 Norte núm. 6, del Centro Histórico de la ciudad de Puebla. El inmueble fue construido en 1910 originalmente para instalar el almacén denominado "La Ciudad de México" de la firma Lions



Hnos. Su arquitectura es de estilo *art nouveau*, perteneciente al periodo en el que inicia la revolución mexicana, siendo creado bajo la tendencia afrancesada que caracterizó al porfiriato, por lo cual tiene importancia histórica y sus características particulares lo hacen merecedor del reconocimiento de sus visitantes. Al mismo tiempo, su valiosa ubicación responde a la cercanía con otros edificios importantes como la Catedral, el Ayuntamiento del Estado, el Zócalo de la ciudad y otros museos y espacios culturales importantes, la cual es una zona que, en opinión de la coordinadora de espacios culturales de la UDLAP Marie-France Desdier, cuenta con una importante afluencia turística y local.

“La UDLAP nunca tuvo la oportunidad de tener un espacio en el centro de Puebla. Parte de la identidad de una ciudad y de un estado, está en el centro histórico y nos vino muy bien ubicar Capilla del Arte en este lugar. Creo que si hubiera sido en otro lugar de la ciudad no habríamos podido tener la misma importancia a nivel de identidad. Nos conviene que se ubique en este lugar porque la construcción urbana proyectada, por el Gobierno del Estado para los próximos 10 años, contempla generar un plan de renovación urbano del centro histórico, que permita proporcionar una oferta más amplia al público que nos visita.”¹⁹ (Marie-France Desdier, 2014)

¹⁹ Entrevista a Marie-France Desdier, coordinadora de espacios culturales de la Universidad

De acuerdo con lo anterior, La Capilla del Arte recibe un público variado, que está conformado tanto por turistas como por habitantes de los barrios cercanos al centro de la ciudad. Entre los visitantes también podemos encontrar una fuerte presencia de la comunidad estudiantil a nivel secundaria, preparatoria y universitaria, de espacios educativos cercanos. Al respecto la coordinación de Capilla del Arte reconoce que, a pesar de ser un espacio cultural universitario, ésta no acoge a su propia comunidad universitaria, sino a la comunidad de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla que se encuentra ubicada en el centro. Los estudiantes de la UDLAP prefieren acudir a la Casa del Caballero Águila, ubicada en Cholula, por cuestiones de distancia y comodidad. Por lo que el público objetivo de este espacio es la comunidad local, buscando construir un público cautivo mediante la oferta de actividades paralelas permanentes, que propicie que el visitante acuda al espacio de manera constante, al menos una vez por semana.

Conviene subrayar que en un principio la Capilla del Arte funcionó únicamente como galería de exposiciones temporales, pero después de un año de actividad se dio uno de los cambios más importantes que ha tenido este espacio, convirtiéndose en un centro cultural. Lo anterior es producto de incluir, dentro de su oferta cultural, actividades paralelas permanentes, tales como talleres, conferencias y mesas redondas, hasta una agenda semanal permanente de eventos musicales, espectáculos para toda la familia como obras de teatro, piezas de danza-teatro, cuenta cuentos, títeres, además de ciclos de cine mensuales que pretenden captar un público diverso. A la par de este cambio, la coordinadora Desdier señala que se tomó la importante decisión de que el espacio tuviera acceso libre y gratuito.²⁰

“Cobrar o no cobrar fue un tema que se discutió bastante, pero me parece que para el público es importante no cobrar, no impedir, no poner otro obstáculo. De por sí ya el arte y la cultura en México tiene varios obstáculos y el económico puede ser uno muy grande. Entonces, se planteó no cobrar al menos en la

de las Américas Puebla. 21/04/14.

²⁰ El acceso a las instalaciones, así como a las exposiciones y actividades, es libre y cuenta con un horario amplio y accesible, que va de martes a domingo, de 11:00 a 19:00 hrs.

primer etapa del proyecto. No estoy peleada con generar recursos en los espacios culturales, pero no hay ningún museo o industria cultural a la fecha al cual le resulte redituable cobrar la entrada, eso no es negocio, el negocio está en lo que el visitante consume una vez que ya está adentro. Los museos y los espacios culturales cuando cobran es realmente algo simbólico, algo de política incluso y que no es el caso de Capilla del Arte. Ese fue uno de los cambios importantes en su transición de galería a espacio cultural.” (Marie-France Desdier, 2014)

Es así como Capilla del Arte UDLAP ha tenido una amplia oferta cultural, que busca posicionar al espacio como uno de los lugares referentes en materia de arte.

Desde su inicio ha tenido una clara tendencia hacia la cultura y el arte contemporáneo, favorecida con instalaciones de estructura abierta tipo *loft*, que le permite modificar y rediseñar el espacio, de acuerdo a las necesidades de las diferentes exposiciones temporales que alberga y las actividades que se desarrollan.²¹

El espacio se divide en tres áreas principales: una galería para exposiciones temporales, un foro artístico donde se realizan diversas actividades como danza, música, teatro y cine, y una pequeña sección de lectura. Como parte de su vínculo con la comunidad estudiantil de la ciudad se organizan frecuentemente visitas guiadas a grupos escolares, que abarcan estudiantes de nivel primaria, secundaria y preparatoria. De igual manera los visitantes interesados en las exposiciones en turno pueden programar visitas guiadas, en español, inglés o francés. Otro aspecto a destacar es la creación de programas de vinculación como “*Adopta y Adapta*” en el cual los visitantes se relacionan con las piezas expuestas y realizan una propuesta creativa a partir de la misma, fomentando la participación de la sociedad en general en dicho proyecto.

Es por todo lo anterior que, tras 5 años en funcionamiento, la Capilla del Arte es un espacio relativamente joven y heterogéneo, que contrasta en su vocación contemporánea con otros museos tradicionales de la ciudad,

²¹ Capilla del arte, desde que surge el proyecto, ha estado dirigido por la coordinadora de espacios culturales de la UDLAP, Marie-France Desdier, quien señala que desde el principio el interés del espacio ha estado puesto en el arte contemporáneo y que esta misma línea se continuara siguiendo en las etapas venideras del centro cultural.

pero que ha sabido posicionarse en el imaginario colectivo como uno de los lugares que se deben visitar, pese a carecer de una colección propia y no encajar en el enfoque turístico de la ciudad, preponderantemente de carácter barroco.

Debido a la importancia que ha adquirido, se ha seleccionado La Capilla del Arte de la Universidad De Las Américas Puebla, como el lugar para realizar el estudio de público, que se presenta a continuación.

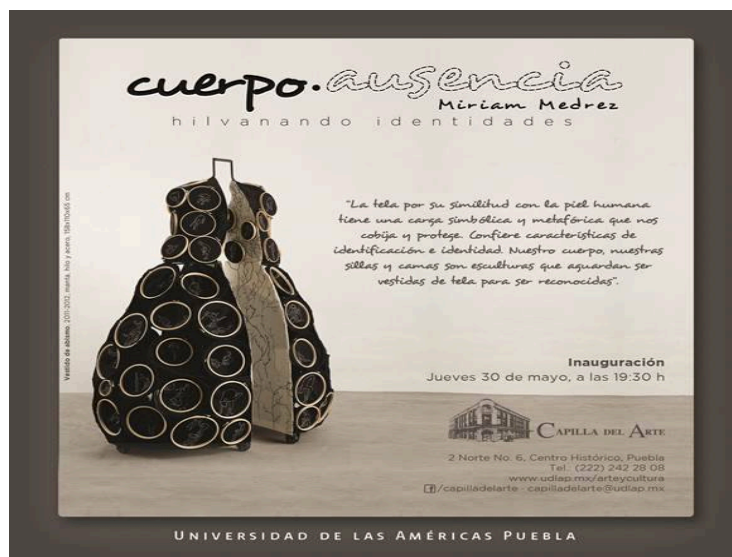
A pesar de contar con la presencia de otros espacios a nivel local, que destinan áreas para el arte contemporáneo, éstos no se centran exclusivamente en él. De ahí que el interés por Capilla del Arte radique en que actualmente es el único espacio completamente dedicado a la presentación de arte contemporáneo en la ciudad, tras la repentina clausura de la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo Ángeles Espinosa Yglesias, perteneciente al Gobierno del Estado.²² En la cual, en un principio, se previó realizar parte del estudio de público de esta investigación, pero que debido a los problemas de gestión interna, que llevaron a su cierre, se decidió excluir. Sumado a esto La Capilla del Arte UDLAP ha demostrado tener una sólida trayectoria, un interés constante por la difusión del arte y una oferta artística variada e interesante, que demuestra su preocupación por la sociedad contemporánea y el arte que se produce actualmente. Es así como gracias a sus exposiciones temporales, la versatilidad de las mismas y la gran afluencia de visitantes diversos, La Capilla del Arte UDLAP se convierte en el lugar apropiado para evaluar las impresiones que el público tiene acerca del arte contemporáneo y de la labor que los diversos agentes mediadores desarrollan en la gestión de exposiciones.

²² Al cuestionarla sobre la responsabilidad que supone para Capilla del Arte ser actualmente el único espacio dedicado exclusivamente al arte contemporáneo en la ciudad, Desdier considera que efectivamente la responsabilidad que tienen con la comunidad en este momento es muy grande. “Ser un espacio que eduque visualmente, a través de las propuestas artísticas actuales, es una tarea que te compromete a mostrar cosas de calidad.” Con respecto a las políticas culturales que ha adoptado el Estado, al cerrar la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo Ángeles Espinosa Yglesias, la coordinadora opina que “dejando de lado la inquietud de saber a dónde se están yendo los impuestos de la sociedad poblana, debe haber una preocupación por la falta de un espacio público para el arte contemporáneo, ya que un Estado no puede centrarse en lo barroco e ignorar la producción artística actual.”

3.3 Las exposiciones: gestión y desarrollo

A continuación se iniciara abordando las dos exposiciones temporales, a partir de sus características técnicas, que La Capilla del Arte UDLAP albergó durante el verano y el invierno del año 2013, sobre las cuales se realizó el estudio de público. En una segunda parte se abordaran los resultados obtenidos, mediante la aplicación de encuestas –autoinformativas– a los visitantes que acudieron a estas exposiciones.

Cuerpo Ausencia: hilvanando identidades



La primera exposición sobre la que se trabajó fue la muestra individual “Cuerpo Ausencia: hilvanando identidades”, de la artista regiomontana Miriam Medrez, que inició el 30 de mayo y concluyó el 4 de agosto, tras extenderse una

semana, de acuerdo a la fecha de clausura que estaba programada para el 28 de julio.

La exposición fue conformada por 60 piezas escultóricas e instalaciones, elaboradas utilizando técnicas como el patchwork, apliqué y ganchillo.²³ Agrupada en tres series temáticas – *Zurciendo*, *Lo que los ojos no ven* y *Vestidos invertidos*– la muestra propone una reflexión acerca del cuerpo humano.

En el plano estético-formal de la obra Alonso Pérez Fragua, coordinador de la Capilla del Arte, en una entrevista para el sitio web “La cultura en Puebla”, explica que en

²³ Patchwork, también conocido como almazuela, es una técnica textil que consiste en obtener una pieza hecha con fragmentos de otras telas.

“(…) zurciendo, (…) vemos a la mujer frente a distintas partes de su cuerpo, como puede ser un corazón, el aparato reproductor o una columna vertebral con un cráneo. (…) En “Lo que tu ojos no alcanzan a ver” siguen siendo cuerpos femeninos, pero ya con un poquito más de definición, ya con la puntada oculta, un trabajo mucho más pulcro y menos experimental que el primero. (…) En la tercera serie que se llama “Vestidos invertidos”, recurre al metal y ya no tiene un cuerpo, si no precisamente su ausencia, que es un vestido que normalmente se utilizaría sobre un cuerpo humano y en donde nos habla un poco sobre los roles de género de la mujer; ahí juega un poquito con estos estereotipos. (…) Es una gran discusión sobre la mujer y los objetos y espacios que se asumen como propios de ellas (…)”.²⁴



Dentro de los aspectos técnicos de la muestra destacaremos los que conciernen a la curaduría y museografía de la misma ya que, como se explica en el capítulo anterior, es en estas áreas donde surge, se desarrolla y modifica el discurso expositivo que será percibido por el visitante.

Iniciaremos hablando sobre la curaduría, que en esta exposición estaba a cargo de la misma artista, quien fue la encargada de seleccionar las piezas y organizar los núcleos temáticos, en los que está dividida la

²⁴ Entrevista realizada por el blog cultural virtual “La cultura en Puebla”.

exposición.²⁵ Pese a que la artista siguió el consejo de algunas amigas curadoras para la conformación de la exposición, la curaduría de la misma no recae en alguien en particular, denotando una curaduría de tipo tradicional, ya que la agrupación de las piezas en núcleos temáticos obedece simplemente a que las series fueron concebidas y realizadas de manera independiente una de otra, en diferentes lapsos de tiempo. Es evidente entonces que la exposición buscaba mostrar tres trabajos realizados por la artista en diferentes momentos de su trayectoria, sin ningún otro mensaje o intención en particular.

En cuanto a la museografía, ésta corrió a cargo del equipo de montaje de la Capilla del Arte, integrado por Claudia Cuevas (supervisión general), Gustavo Ramírez, Jorge Gamboa (instalaciones eléctricas y equipo audiovisual) y Martín Fuentes (montaje general), encargados de realizar los montajes de las exposiciones que se realizan en este espacio.

Para el diseño museográfico se respetó la agrupación de las obras y la división de la exposición en tres núcleos temáticos, mismo que fueron dados de antemano por la artista, interfiriendo únicamente en el orden en el que se presentarían, iniciando con el núcleo 3 y terminando con el 1.

Se adoptó el tema de la moda como eje formal-discursivo para el montaje, apelando a los materiales y el tipo de piezas que se iban a mostrar.

“Queríamos que pareciera un escaparate con maniqués como los que están en las tiendas de ropa y departamentales, por lo que jugamos con las bases amplias para generar un mayor impacto visual.” (Gustavo Ramírez, 2013)

De igual manera se tuvo como referencia los montajes realizados de las obras de la artista británica Sarah Lucas, cuya museografía se caracteriza por colocar los objetos descentrados del muro y en las esquinas.

En cuanto a la comunicación entre curaduría y museografía no hubo ningún tipo de contratiempo debido a que la artista, encargada de la curaduría, llegó a ver el montaje un día antes de la exposición y no realizó ningún cambio ni dio indicaciones sobre el mismo.

²⁵ Información obtenida en una entrevista realizada a Gustavo Ramírez, miembro del equipo de museografía, 13/12/13.



Bajo la idea de contribuir a la preservación del planeta y generar consciencia sobre el comportamiento de los consumidores, se conto con la participación de artistas de 22 nacionalidades, los cuales fueron: J. Allora & G. Calzadilla (EUA/CUB), Francis Alÿs (MEX), Néle Azevedo (BRA), Aziza Alaoui (MAR), Joseph Beuys (ALE), Richard Box (GB), Ines Doujak (AU), Olafur Eliasson (DIN), Emiliano Godoy (MEX), Dionisio González (ESP), Sonia Guggisberg (BRA), Hermann Josef Hack (ALE), Henrik Hakansson (SUE), Ilkka Halso (FIN), cornelia Hasse-Honegger (SUI), Vincent J. F. Huang (CHN), F. Köbberling & M. Kaltwasser (ALE), Till Krausse (ALE), Christian Kutzt (ALE), Christin Lahr (ALE), Antal Lakner (HUN), Jae Rhim Lee (COS/EUA), Till Leiser (ALE), Sarah Lewison (EUA), Marlen Liebau/ Marc Lingk (ALE), Gustavo Lipkau (MEX), Rudolf de Lippe (ALE), Petra Maitz (AU), Manish Nai (IND), Gerd Niemöller (ALE), Shirley Paes Leme (BRA), Dan

Peterman (EUA), Clement Price-Thomas (EUA), Dodi Reifenberg (ISR/ALE), Pedro Reyes (MEX), Ariel Rojo (MEX), Gustavo Romano (ARG), Michael Saup (ALE), Ursula Schulz-Dornburg (ALE), Dina Shenhav (ISR), David Smithson (EUA), Robert Smithson (EUA), Superflex (DIN), Jakub Szczesny (POL), The Yes Men (EUA), Xing Danwen (CHN), Zuhause Kraftwerk (ALE), Zwischenbericht (ALE) y Ravi Agarwal (IND).

La curaduría estuvo a cargo de Adrienne Goehler, que cree en la necesidad de que los artistas se involucren de manera crítica en la situación ambiental que el planeta vive. Mediante soluciones creativas, que generen conciencia y puedan aportar cambios, se busca una solución global.

“En esta exposición se buscó proponer una estética que abarque más allá de lo que la sociedad nos indica que es bello, intentamos a través de estas expresiones artísticas involucrar todos los sentidos para proponer acciones que den vida a la estética que queremos en un futuro”.²⁶

“¡Ejemplos a seguir! busca motivar y cambiar la dimensión estético-cultural de los individuos para crear conciencia entendiendo que la ‘sustentabilidad constructiva’ no puede excluir ni el arte ni la ciencia, ya que ambos son necesarios para aprender a pensar en transiciones, soluciones y proyectos de transformación social.”²⁷

Por lo anterior podemos decir que el tipo de curaduría presente en esta exposición es la “curaduría experimental” con *enfoque catalizador*, la cual no está determinada por la subjetividad del curador, sino que estructura sus discursos, diseña y produce la plataforma expositiva de manera cooperativa, siguiendo un interés social que vincule al espectador no sólo con la obra, sino que lo haga reflexionar sobre su entorno en general. Por su parte la museografía de la muestra, corrió nuevamente a cargo del equipo de montaje de la Capilla del Arte, pero en esta ocasión y debido a la magnitud y trayectoria de la exposición en cuestión, conto con la colaboración del equipo museográfico encargado de la exposición. Dicho equipo estaba conformado por un supervisor general (Marck), un técnico encargado de las instalaciones

²⁶ Comentario de la curadora para la nota de prensa que realizó el Blog UDLAP sobre la inauguración de la exposición. <http://blog.udlap.mx/blog/2013/10/seinauguraejemplosaseguir/>

²⁷ Fragmento del texto de sala.

eléctricas e instalación del equipo de video y audio (Florance) y un técnico general encargado de la distribución física de las piezas (Claus).

Originalmente se estableció que el equipo museográfico de la exposición iba a realizar el diseño del montaje y que el equipo de Capilla del Arte iba a hacer sugerencias al mismo, pero al no conocer el espacio y dado que toda la comunicación y coordinación se realizaba por medio de correos electrónicos y videollamadas, empezaron a surgir muchos problemas y el trabajo desarrollado con seis meses de anticipación vio realmente avances hasta los últimos dos meses.

Gustavo Ramírez, que forma parte del equipo de museografía de Capilla del Arte que monto esta exposición comentó:

“Había problemas de comunicación entre ellos mismos, la curadora ya conocía el espacio pero no le daba la información necesaria a su equipo. No les decía aquí hay una puerta de 1x1 por donde no pasa tal pieza de 2 metros o hay escaleras en la entrada o hay columnas, etc., por ejemplo.” (Gustavo Ramírez, 2013)

“Ellos hicieron una propuesta, nosotros les hicimos una contrapropuesta porque también había ciertas peticiones por parte de la dirección del lugar, como por ejemplo hacer el video room permanente al fondo, que no se taparan ciertos aspectos a la galería para que la gente tuviera flujo y para los eventos que se realizaran, por lo que movimos piezas para adaptarlo.” (Gustavo Ramírez, 2013)

La exposición estaba pensada para dividirse en cuatro núcleos temáticos o zonas de trabajo, lo que nuevamente ocasiono contratiempos y problemas ya que el equipo de montaje local no estaba enterado de esto.

“Sólo nos lo mandaron por lista de obra y no nos explicaron los conceptos bajo los cuales diseñaron la museografía. Ellos nos hablaban de piezas y nosotros no entendíamos la lógica del emplazamiento de las mismas. Cuando llegaron nos explicaron todo y ya ahí pudimos ver la lógica de todo lo que nos estaban diciendo; en ese momento logramos llegar a acuerdos.” (Gustavo Ramírez, 2013)

Un problema de gestión, que repercutió en el montaje final, fue la retención

durante 10 días de las piezas en la aduana en Veracruz, ya que el *packing list* no coincidía con el contenido de las cajas.

“Se tuvieron que abrir cajas y revisar obras en la aduana de Veracruz ¿Cómo le explicas a los agentes aduanales que es una exposición de arte cuando abre cajas y está lleno de televisores, reproductores de dvd, de audio, etc.? Y que además no están declarados por la parte alemana.” (Gustavo Ramírez, 2013)

Dichos problemas de gestión y administración retrasaron el montaje de la exposición y dejaron al equipo de museografía con una semana para realizar el trabajo.

Pese a lo complicado que se torno el montaje, Gustavo Ramírez considera que el trabajo concluyo de manera satisfactoria, dando como resultado una exposición colectiva con diversos artistas reconocidos y de gran trayectoria; pero considera que el trabajo no termina cuando se inaugura la exposición.

“El problema son los seguimientos de las exposiciones. El encargado de sala y los trabajadores manipulan las cosas y surgen inconvenientes con las piezas, desconfiguran unas cosas, mueven otras y es un problema porque no se respeta la visión de cómo estaba concebido el objeto.” (Gustavo Ramírez, 2013)

Señala, de igual manera, algunos errores visibles dentro de la exposición, pero en las cuales un museógrafo ya no tiene injerencia.

“Todo termino bien, de alta calidad, se ve bien, aunque hay mucho problema en la información que se da al publico, pero eso es por parte de los artistas, básicamente los mexicanos que no leen lo que ponen. Las redacciones están mal, faltas de ortografía, etc. y nosotros no nos podemos meter en eso. Sugerimos que la UDLAP hiciera fe de erratas en las piezas pero no lo han querido hacer.” (Gustavo Ramírez, 2013)

Para finalizar el museógrafo deja patente de manera breve pero clara, con una ultima frase, la importancia del papel que la curadora ejerce sobre el proyecto en su totalidad.

“Como equipos de trabajo, ellos como alemanes y nosotros como mexicanos, al final logramos trabajar de una forma horizontal y eso fue un gran resultado. La curadora se veía contenta.” (Gustavo Ramírez, 2013)

3.4 Los visitantes

El estudio de público consintió en la aplicación de encuestas a los visitantes de las dos exposiciones, que fueron “Cuerpo Ausencia” y “¡Ejemplos a seguir! Exploraciones en estética y sustentabilidad”, en diferentes días durante la permanencia de las mismas. Los días en los que se aplicaron las encuestas fueron:

Exposición Cuerpo Ausencia (30/05/13 al 04/08/13)	Exposición ¡Ejemplos a seguir! (18/10/13 al 19/01/14)
1 de junio	26 de octubre
2 de junio	27 de octubre
9 de junio	9 de noviembre
22 de junio	10 de noviembre
29 de junio	3 de diciembre
19 de julio	5 de diciembre
20 de julio	10 de diciembre
	21 de diciembre
	22 de diciembre

El número total de visitantes, en el caso de “Cuerpo Ausencia” fue de 4,301 y en “¡Ejemplos a seguir!” fue de 10,441, dando un total de 14,742 visitantes totales entre los meses de mayo 2013 a enero 2014, periodo en el que se mantuvieron abiertas las exposiciones. Por lo que se llevo a cabo un muestreo de tipo probabilístico, en el que todos los individuos de la población tienen las mismas probabilidades de ser elegidos para la muestra, lo que nos permite extrapolar los resultados del muestreo y aplicarlos a la población general. El muestreo probabilístico que se realizó fue de tipo aleatorio simple, donde la aleatoriedad de la selección de los individuos que componen la muestra es

sumamente importante y en el que se eligen tantos individuos como sean necesarios para obtener el tamaño de la muestra requerido.

Para definir el tamaño de la muestra nos basamos en la tabla de Arkin y Colton para la determinación de una muestra de población finita, con márgenes de error de 1, 2, 3, 4 y 5 por 100 y un margen de confianza de 95.5%.²⁸ A partir de esto, para la exposición de “Cuerpo Ausencia” se aplicaron 382 encuestas, mientras que en “¡Ejemplos a seguir!” el número de encuestas fue de 453; con un margen de error de 5%, que se encuentra dentro de lo aceptable para investigaciones de tipo social.

Dada la naturaleza del estudio se estableció, en un primer momento, el perfil general de los visitantes, que nos permiten conocer al visitante desde un punto de vista socio-demográfico y características de consumo cultural, y en una segunda parte el perfil específico del público, el cual nos permite observar y el de relación que se da entre los visitantes y la plataforma expositiva.

2.4.1 Perfil General de los Visitantes

Para poder diseñar un perfil general de los visitantes de Capilla del Arte se tomaron en cuenta el total de encuestas aplicadas a ambas exposiciones, dado que los resultados sólo buscan determinar las características socio-demográficas de los visitantes, independientemente de lo que del grado de aproximación a la obra y a la exposición.

VARIABLES SOCIO-DEMOGRÁFICAS

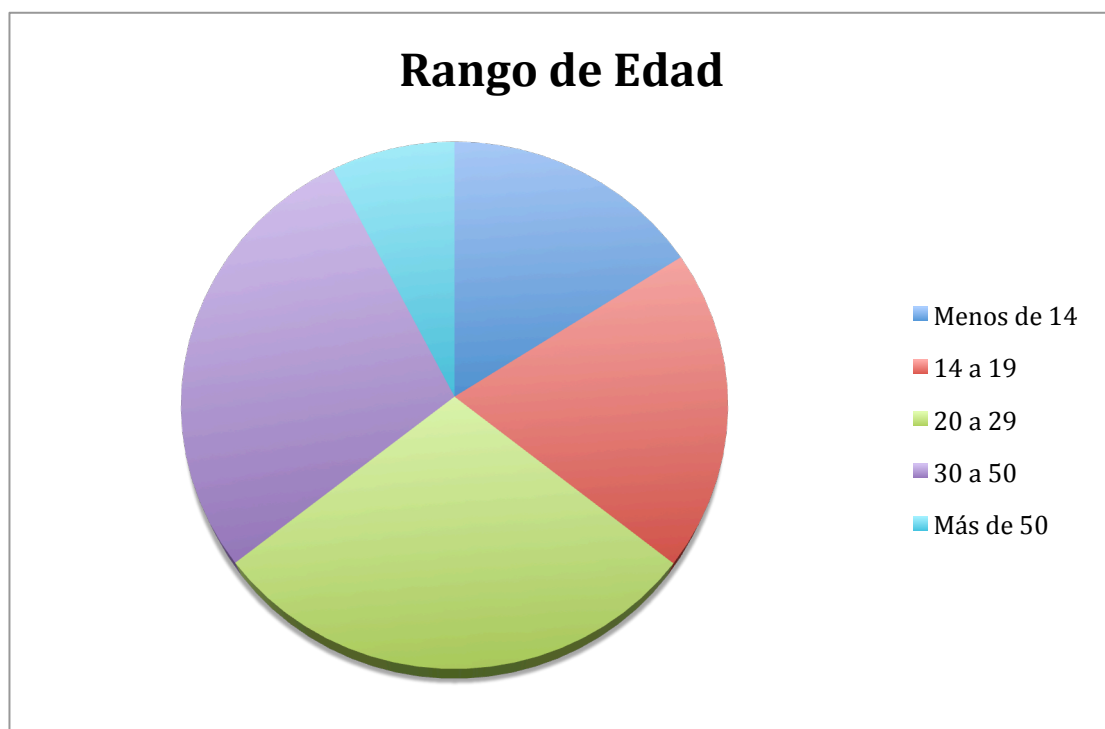
El estudio de los hábitos de los visitantes, con respecto a la información general, muestra que la mayoría de ellos realiza su visita a la Capilla del arte por la tarde (91.6%) en comparación con los que asisten en la mañana (8.4%). Lo anterior se puede entender debido al horario de apertura del mismo espacio (11 a 19 hrs.), que reduce las posibilidades de las visitas

²⁸ Tabla de Arkin y Colton, obtenida en Sierra, R. (2001) Técnicas de investigación Social. Teorías y Ejercicios.

matinales a 1 hora cada día. En cuestión de generó se observa un equilibrio entre la asistencia de hombre (50.6%) y de mujeres (49.4%). Al medir la edad promedio de los visitantes confirmamos la tendencia a un alto índice de jóvenes y jóvenes adultos, dado que la asistencia de menores de 14 años fue de 15.94%, de 14 a 19 fue de 19.70%, mientras que entre 19 a 29 años el índice aumenta a 28.74% y de 30 a 50 con 28.05% y nuevamente desciende en los visitantes mayores de 50 años con un 7.55%.

Como resultado se observa que más de la mitad de los visitantes es un público de jóvenes y adultos/jóvenes de entre 14 y 30 años, seguido de un grupo de personas entre 30 y 50 que representa un porcentaje menor de visitantes pero que lo hacen con mayor regularidad.

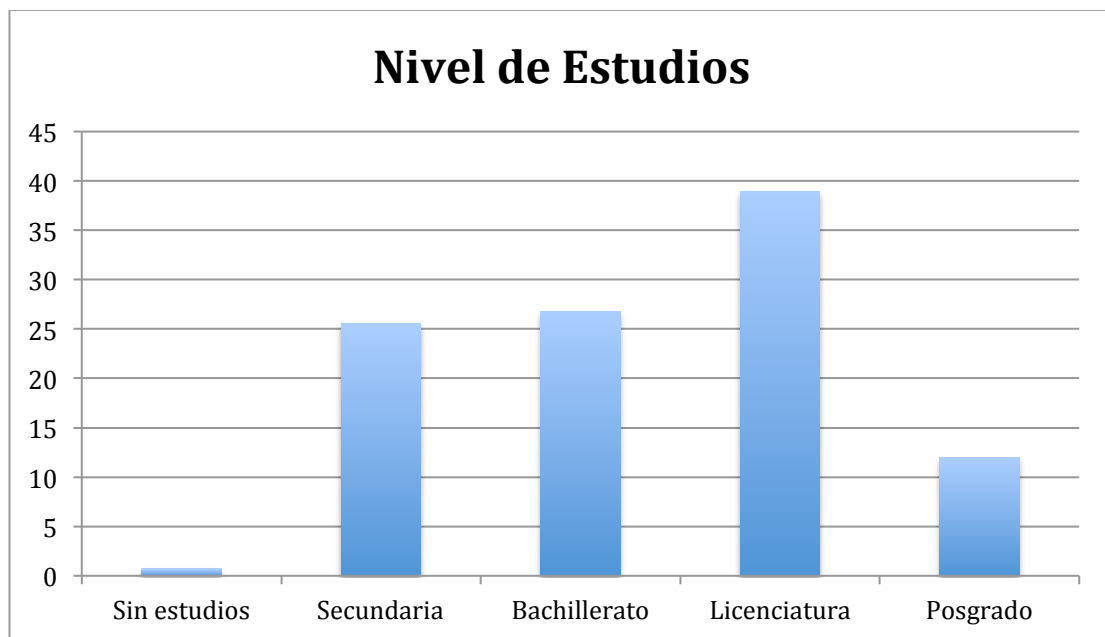
En cuanto a la procedencia de los visitantes se estimó que el 78.89% son locales, 19.66% nacionales y sólo el 1.43% es de procedencia extranjera.²⁹



²⁹ Se tomo como locales a todos los residentes del estado de Puebla, ya que la mayoría procedía de municipios cercanos a la capital.

VARIABLES DE NIVEL EDUCATIVO

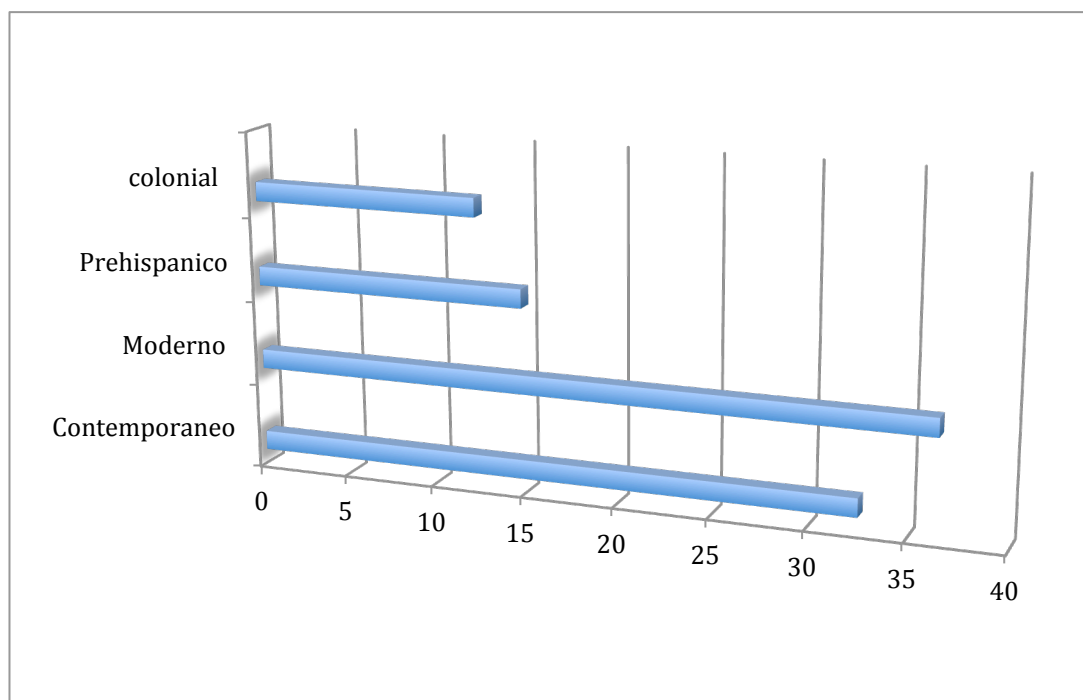
Al analizar el nivel de especialización de los visitantes observamos, en primer lugar, que la mayoría se encuentra en un nivel mínimo de estudios de bachillerato ya que los visitantes de bachillerato representan el 28.78%, el de licenciatura el 36.97% y el de posgrado en 11.94%, mientras que los estudiantes de secundaria y primaria alcanzan un 21.53% y sólo el 0.71% no tiene estudios. Siguiendo en esta línea, se determinó que la mayoría de los visitantes son estudiantes (52.94%) en comparación con los trabajadores (36.45%), desempleados (6.93%) y jubilados (3.35%). En cuanto a las áreas de estudio o especialización nos encontramos con que el 34.28% de los visitantes se encuentran dentro del campo de las ciencias sociales, el 17.83% en las ciencias administrativas, el 13.90% en las artes, el 9.67% en las ciencias exactas y el 8.95% en las ciencias de la salud.



VARIABLES DE CONSUMO CULTURAL

Con respecto a los hábitos de consumo cultural curiosamente descubrimos que la mayoría de los visitantes de Capilla del Arte no son un público constante, ya que el 76% admite que es la primera ocasión que visita la

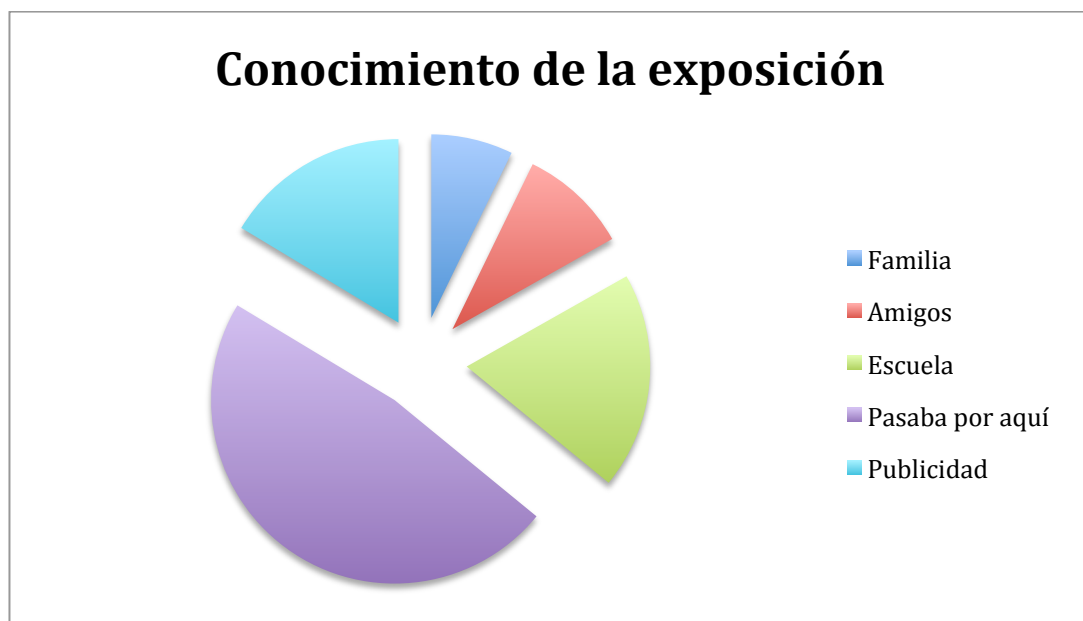
galería, comparado con el 24% que admite ya conocer el espacio con anterioridad. Del 24% de los visitantes que afirma haber visitado el espacio antes podemos determinar que efectivamente se trata de un público cautivo y constante, ya que 34.54% de ellos afirma haber realizado una visita a la galería en los últimos 2 meses y 31.81% en los últimos 6 meses, mientras que el 20% realizó una visita en el último año y sólo el 6.36% y 7.27% asistieron hace menos de 2 años y más de 2 años respectivamente. Por otro lado el 74.52% de los encuestados afirma haber visitado otros museos o espacios culturales de la ciudad, dejando un 25.17% que admite no haberlo hecho, demostrando de esta manera un escaso consumo cultural. Se observa que hay un equilibrio entre las personas que afirman estar relacionados de alguna manera con la actividad artística (52.03%) y los que no (47.96%). Por último hay que destacar que un mayor porcentaje de visitantes admite tener más inclinación o preferencia por asistir a exposiciones de arte moderno (36.45%), seguido muy de cerca por los que prefieren el arte contemporáneo (32.54%), disminuyendo con los que prefieren las exposiciones de arte prehispánico (14.86%) y colonial (11.36%).



VARIABLES DE VISITA

Con los datos obtenidos sobre el tipo de visita que se realizó, nos percatamos que hay un bajo nivel de información por parte de los visitantes, que desconocen cuál es la exposición en turno, en el momento de acceder a las instalaciones (72.42%). Lo anterior queda demostrado cuando el 47.60% de los visitantes admite haberse enterado de la exposición porque “pasaba por aquí”, el 19.06% se enteró por medio de la escuela o como parte de actividades escolares (visitas guiadas), el 9.59% se enteró por medio de amigos y el 7.19% por su familia, mientras que el 16.56% lo hizo por medio de algún medio publicitario o de comunicación.³⁰

En cuanto al motivo de la visita hay un equilibrio entre los que admiten haber asistido por curiosidad (33.10%) y los que aseguran haber ido para conocer la exposición en turno (34.05%), sin que esto signifique que tenían conocimiento previo de ella; el 22.30% lo hizo por razones de estudio o trabajo y sólo el 8.15% por turismo. El 99% de los visitantes terminó de recorrer toda la exposición, comparado con el 1% que no lo hizo.



³⁰ Se agrupó como publicidad los medios de comunicación gráficos como carteles y folletos y los medios audiovisuales como prensa, radio y tv, así como internet y redes sociales en general.

3.4.2 Perfil específico del público del arte

Una vez analizado las variables generales a todos los visitantes se procedió a analizar el resultado del impacto de la exposición, las opiniones y la experiencia del visitante gracias a su relación con las obras y con la exposición en su conjunto. Para esto se analizaron los datos de las dos exposiciones por separado, dado que el tema, contenido y desarrollo es muy diferente entre una y otra, obteniendo como resultado que las impresiones, opiniones y la experiencia de los visitantes varíen. Se busca, de esta manera, comparar los resultados obtenidos entre una y otra exposición, dada la naturaleza de las mismas.

Variables de impacto

Pese a que el 95% de los visitantes admite no haber tenido problemas durante su visita, el 5% afirma haberse encontrado con algunas dificultades o inconvenientes, entre los que destacan de manera general:

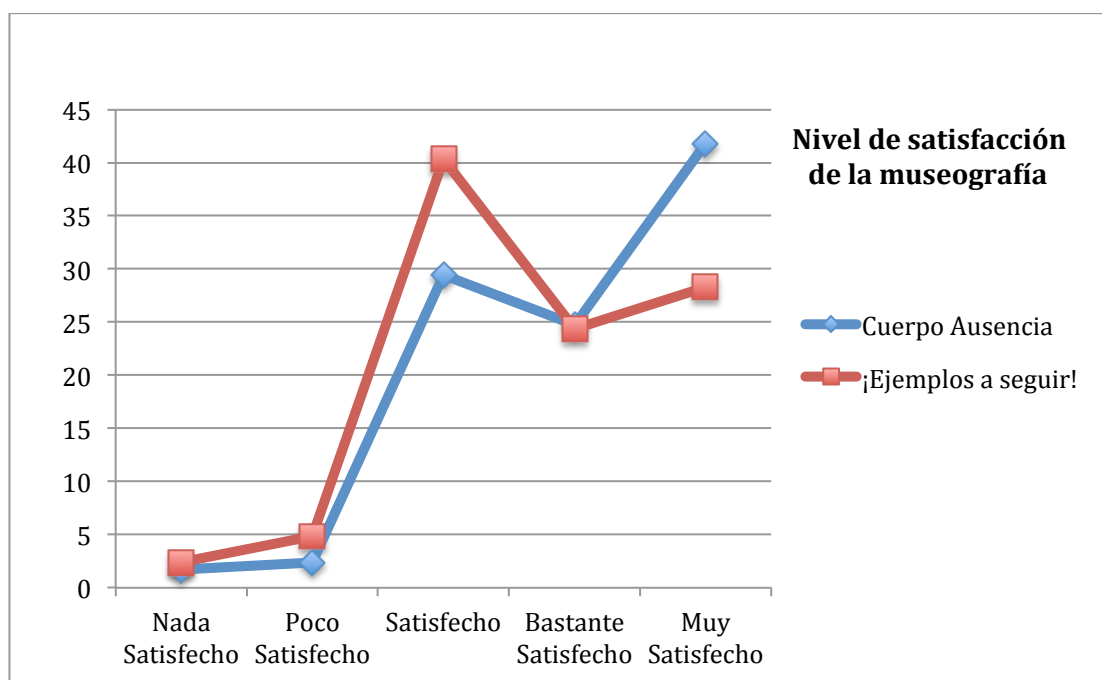
Exposición: Cuerpo Ausencia

- Dificultad para leer los textos de las piezas
- Los espacios para circular son muy estrechos

Exposición: ¡Ejemplos a seguir!

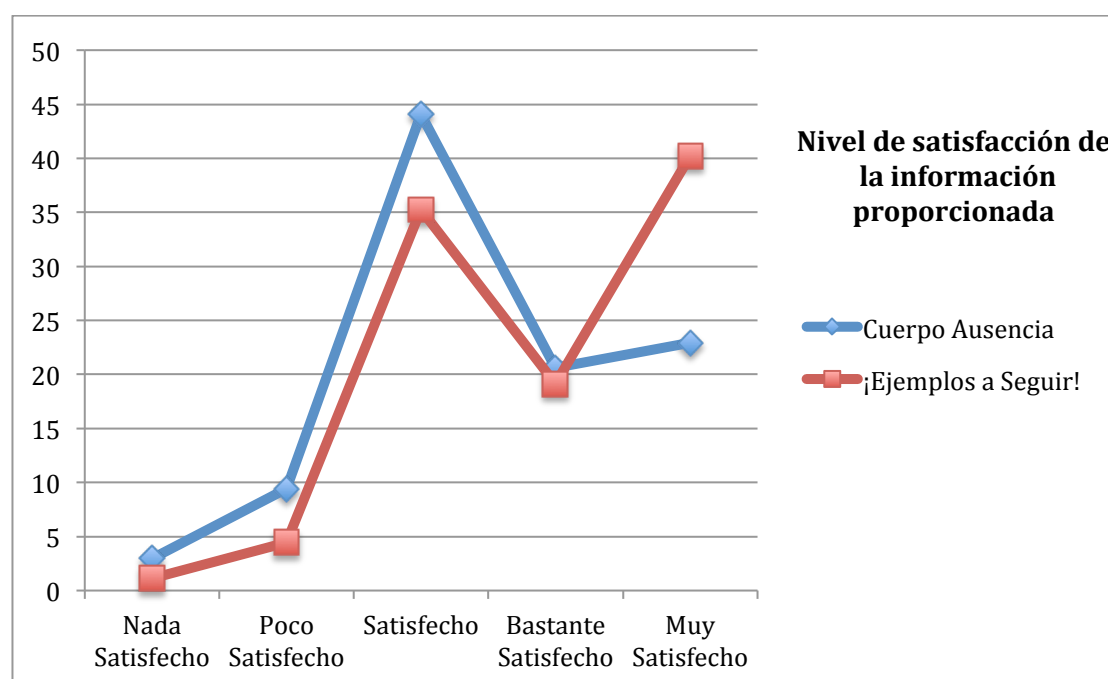
- Confusión a la colocación y correspondencia de las fichas técnicas con respecto de las obras
- Recorrido confuso
- Dificultad o confusión para entender algunas piezas
- Falta de traducción de algunas piezas que sólo estaban en inglés

En cuanto a la museografía o emplazamiento de las obras en el espacio, los visitantes se encontraron más cómodos en la exposición “Cuerpo Ausencia” que en la de “¡Ejemplos a seguir!”, ya que mientras en la primera se obtuvo un alto nivel de satisfacción, en la segunda simplemente fue satisfactorio.



Nivel de satisfacción	Cuerpo Ausencia	¡Ejemplos a seguir!
Nada Satisfecho	1.76%	2.40%
Poco satisfecho	2.35%	4.85%
Satisfecho	29.41%	40.36%
Bastante satisfecho	24.70%	24.34%
Muy satisfecho	41.76%	28.30%

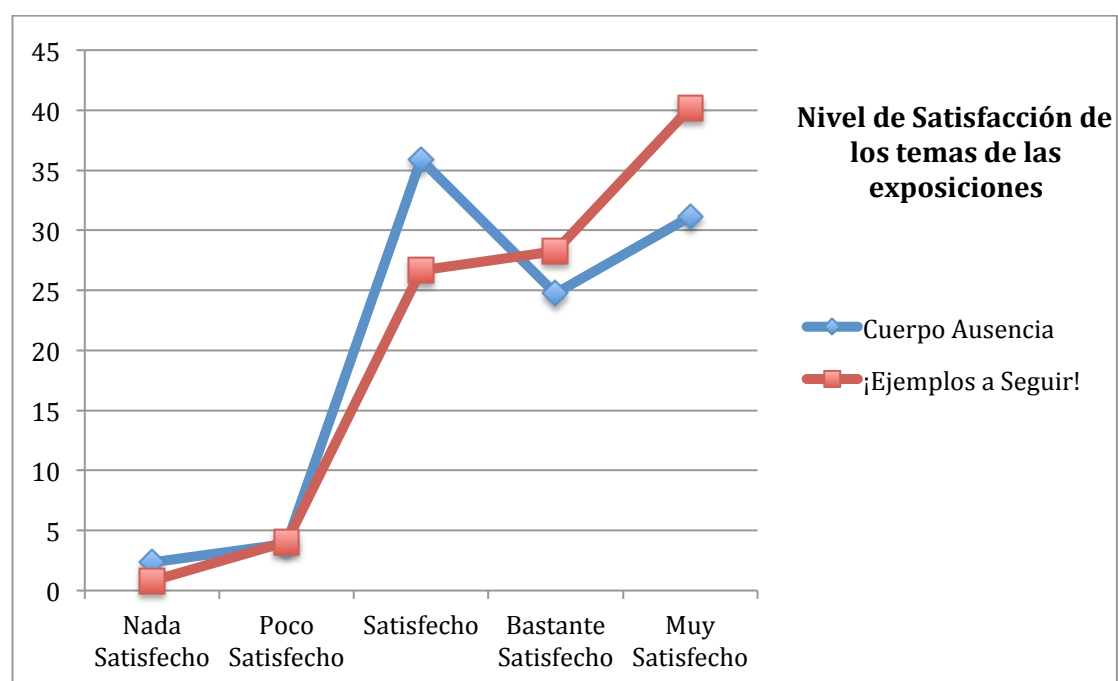
Con respecto a la información proporcionada acerca de la temática de la exposición, las obras y los artistas, y pese a algunos problemas detectados que se explicaran más adelante, el nivel de satisfacción fue superior en “¡Ejemplos a seguir!” que en “Cuerpo Ausencia”. Por lo que se puede afirmar, de esta manera, que el manejo de la información fue mejor en la exposición ¡Ejemplos a seguir!, mientras en la otra sólo fue sólo aceptable.



Nivel de satisfacción	Cuerpo Ausencia	¡Ejemplos a seguir!
Nada Satisfecho	2.94%	1.11%
Poco satisfecho	9.41%	4.47%
Satisfecho	44.11%	35.24%
Bastante satisfecho	20.60%	19.13%
Muy satisfecho	22.94%	40.24%

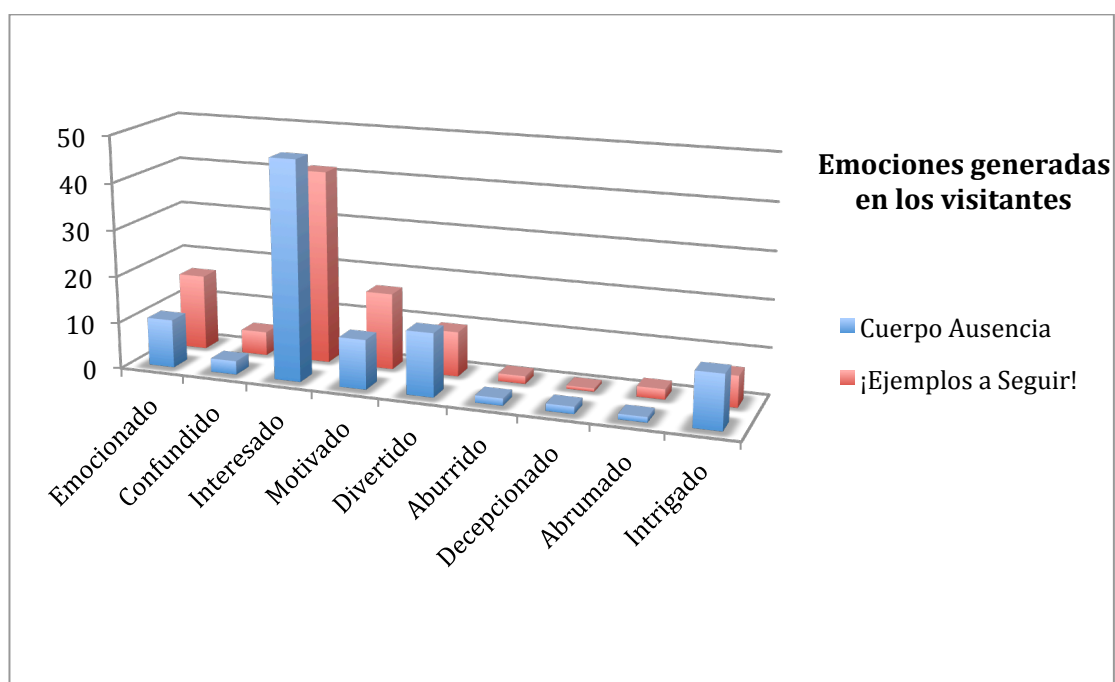
En cuanto a la relación entre el contenido formal y conceptual de las exposiciones, se concluye que hay congruencia entre los discursos expositivos y la selección de las piezas que los articulan (93%).

Sobre las temáticas abordadas en las exposiciones, nos encontramos con que fue más atractivo el presentado por “¡Ejemplos a seguir!”, que reflexionaba sobre el medio ambiente y la sustentabilidad, en comparación el propuesto por “Cuerpo Ausencia”, que abordaba el tema del cuerpo humano.



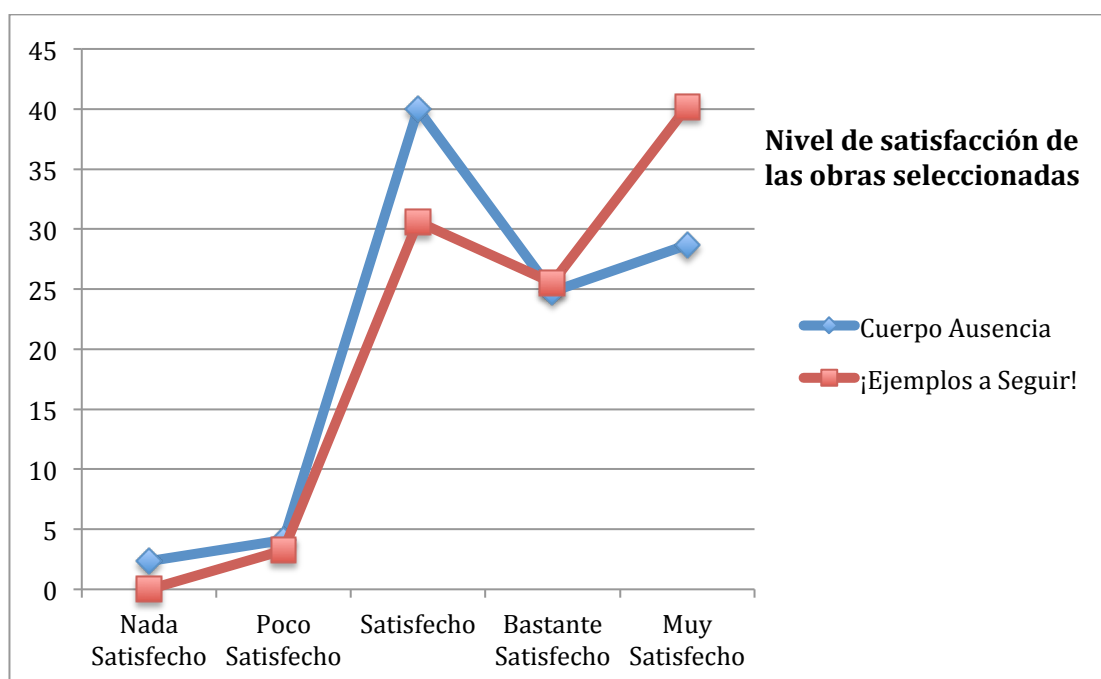
Nivel de satisfacción	Cuerpo Ausencia	¡Ejemplos a seguir!
Nada Satisfecho	2.35%	0.80%
Poco satisfecho	3.88%	4.04%
Satisfecho	35.88%	26.65%
Bastante satisfecho	24.76%	28.26%
Muy satisfecho	31.17%	40.22%

Las emociones generadas en los visitantes por las exposiciones fueron variadas. Aunque ambas provocaron interés en los espectadores, para las cuestiones que aborda esta investigación es importante destacar que “¡Ejemplos a seguir!” provocó más emoción y motivación, pero al mismo tiempo también confusión. Por otro lado, “Cuerpo Ausencia” causó más diversión e intriga.



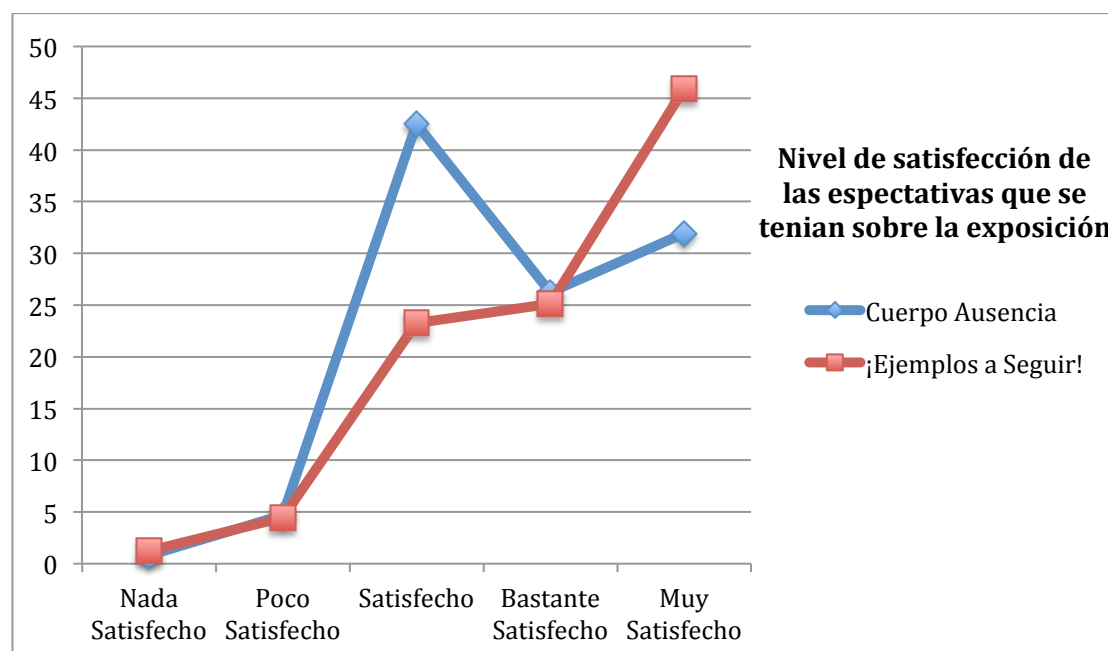
Emociones	Cuerpo Ausencia	¡Ejemplos a seguir!
Emocionado	10.35%	16.25%
Confundido	2.90%	5.09%
Interesado	46.86%	41.40%
Motivado	10.59%	16.4%
Divertido	13.54%	9.6%
Aburrido	1.52%	1.65%
Decepcionado	1.52%	0.68%
Abrumado	1.14%	2.20%
Intrigado	11.58%	6.67%

Respecto a las piezas y su selección, como parte de las exposiciones, se observa que mientras en “Cuerpo Ausencia” el visitante se encuentra cómodo y tiene un nivel de satisfacción media, en “¡Ejemplos a seguir!” las obras seleccionadas requieren un nivel de interpretación mayor, pero el nivel de satisfacción de las mismas es superior.



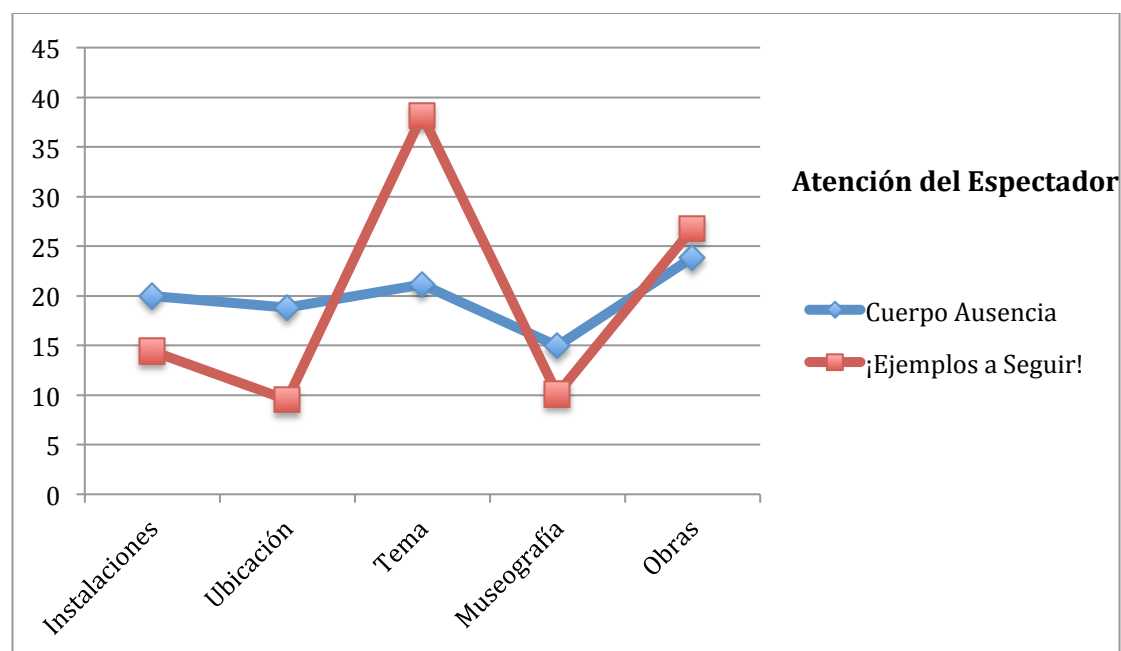
Nivel de satisfacción	Cuerpo Ausencia	¡Ejemplos a seguir!
Nada Satisfecho	2.35%	0%
Poco satisfecho	4.11%	3.23%
Satisfecho	40%	30.62%
Bastante satisfecho	24.82%	25.53%
Muy satisfecho	28.70%	40.19%

Se comprobó que “¡Ejemplos a seguir!” supero las expectativas que los visitantes tenían sobre la exposición, logrando sorprender al espectador, mientras que en “Cuerpo Ausencia” el visitante obtuvo lo que esperaba de la muestra.



Nivel de satisfacción	Cuerpo Ausencia	¡Ejemplos a seguir!
Nada Satisfecho	0.78%	1.21%
Poco satisfecho	4.70%	4.47%
Satisfecho	42.52%	23.27%
Bastante satisfecho	26.23%	25.12%
Muy satisfecho	31.94%	45.95%

Intentando analizar en qué aspectos de la exposición pone más atención el visitante o cuáles le interesan más, se detecto que mientras en “Cuerpo Ausencia” la atención del espectador se divide, de manera muy uniforme, entre las instalaciones de Capilla del Arte, la ubicación de la misma, el tema de la exposición, la museografía y las obras, sin que alguno sea notoriamente más importante para el espectador. Mientras que en “¡Ejemplos a seguir!” se ve claramente un mayor interés en el tema de la exposición y las obras que la integran.



Atención del espectador	Cuerpo Ausencia	¡Ejemplos a seguir!
Instalaciones	20%	14.45%
Ubicación	18.82%	9.52%
Tema	21.17%	38.17%
Museografía	14.94%	10.12%
Obras	23.88%	26.72%

Variables de opinión

En cuanto a lo que más les gusto y lo que menos les gusto a los visitantes, acerca de cada una de las exposiciones, se detectaron algunas respuestas recurrentes que se agruparon de acuerdo a su contenido.

Lo que más gustó:

Exposición Cuerpo Ausencia	Exposición ¡Ejemplos a seguir!
Algunas obras en particular y las técnica de producción de las piezas, texturas, telas, etc.	Reflexiones en torno al medio ambiente y a la sustentabilidad.
El tema del cuerpo y la figura femenina.	La variedad de disciplinas y técnicas utilizadas en las obras.
	Las amplias explicaciones sobre la exposición y las piezas.
	La posibilidad de interactuar con algunas piezas.

Lo que menos gusto:

Exposición Cuerpo Ausencia	Exposición ¡Ejemplos a seguir!
Falta de espacio para circular por la sala, debido a las bases tan amplias.	Cedulas pequeñas y confusas, con errores ortográficos.
Dificultad para leer el texto que formaba parte de algunas piezas, por la ubicación de las mismas.	Falta de difusión de la exposición
Falta de fichas técnicas e información sobre las obras.	Faltó la traducción de algunas piezas, ya que muchas sólo estaban en ingles.
	Falta de información o mala ubicación de la misma y la necesidad de un

	guía o visitas guiadas más frecuentes.
	Falta de espacios de descanso.
	Recorrido confuso

Por ultimo, la gran mayoría de los visitantes, de ambas muestras, coincidieron en afirmar que si recomendarían las exposiciones, con un 94.88% “Cuerpo ausencia” y 96.76% para “¡Ejemplos a seguir!”.

3.5 Resultados y conclusiones

Después de analizar todos los datos anteriormente expuestos, podemos aproximarnos a proponer algunas conclusiones, que logran vincular el trabajo práctico y los resultados cuantitativos obtenidos de él, en el caso particular del estudio realizado en la Capilla del Arte, con aspectos más generales acerca del comportamiento de los espectadores y público del arte contemporáneo, así como su relación con este tipo de arte.

En primer lugar podemos observar que efectivamente el mayor número de visitantes a muestras de arte contemporáneo son jóvenes de entre 14 y 29 años, de los cuales gran parte son estudiantes de preparatoria o universidad, que acuden a instituciones educativas cercanas a las instalaciones de Capilla del arte. A éstos les sigue un grupo de adultos de entre 30 y 50 años, en edad productiva/laboral con poder adquisitivo, que demuestran ser más contantes en sus visitas, a diferencia de los visitantes más jóvenes que en su mayoría son ocasionales. De lo anterior podemos deducir que efectivamente los consumidores de arte contemporáneo son jóvenes en su gran mayoría, que se muestran más interesados por la producción artística de su tiempo. A esto se suma que un porcentaje importante de los visitantes admite acudir a este espacio y a la exposición en turno más por casualidad y curiosidad que por un conocimiento previo y consciente que motive la visita.

Dado estos dos factores anteriores, se podría comprobar la teoría de que una parte considerable del público de arte contemporáneo está

conformado por jóvenes, llevados por la curiosidad y guiados por las tendencias sociales del momento, que los motivan a consumir lo novedoso, la moda, lo popular y socialmente aceptado, validado y deseado. Así mismo hay que subrayar que este tipo de visitantes no pertenece al grupo de público de arte contemporáneo cautivo o especializado, ya que como se menciono sus visitas no son constantes.

Por otra parte, al analizar las reacciones de los visitantes con respecto a las piezas, la museografía, la información que se le proporciona y el discurso de la exhibición, nos podemos percatar que las “exposiciones como forma”, con una *curaduría catalizadora* tienden a ser percibidas como más confusas y complejas, tanto física como conceptualmente. Sin embargo notamos que, precisamente por dicha complejidad, observada a la hora que el espectador se aproxima a la muestra, las exposiciones de arte contemporáneo en general, pero particularmente las de *curaduría catalizadora*, tienden a proporcionar más información al visitante. Se busca que la información proporcionada sea clara y oportuna, para hacer que la visita que realiza el espectador y su asimilación de la exhibición sean más accesible y satisfactoria.

También hay que señalar que, pese a la ya mencionada complejidad, las temáticas y contenidos abordados por exposiciones experimentales con un *enfoque curatorial catalizador* suelen ser de mayor interés que las tradicionales. Lo anterior podría deberse precisamente al carácter social de las muestras, propio de las exposiciones con *enfoque curatorial catalizador*, que como ya se menciono, buscan involucrar al espectador de manera más activa y crítica. Sumado a esto podemos observar que el espectador de exposiciones con *enfoque curatorial catalizador* se sorprende continuamente con las nuevas propuestas artísticas que se le presentan, pero al mismo tiempo puede llegar a encontrar un dialogo con ellas, al grado de experimentar emoción, interés o motivación, de acuerdo al tema en cuestión. Por lo que no sorprende que se aprecien con agrado piezas más interactivas o exhibiciones y espacios incluyentes, que involucran más al espectador. Se provoca entonces que el espectador sea un visitante más dinámico y activo, en comparación con las curadurías tradicionales, centradas en la contemplación, que tienden a tener espectadores más pasivos.

Por ultimo debemos mencionar que las exposiciones de arte contemporáneo con *enfoque curatorial catalizador*, cargadas con fuerte contenido conceptual y discursivo pero también estético, provocan que el espectador enfoque más su atención en las piezas, los contenidos y el discurso de la exhibición, que en elementos aislados de la misma.

Somos conscientes de que para poder hablar de un análisis que refleje el comportamiento del público del arte contemporáneo frente a las propuestas actuales, haría falta un estudio mucho más extenso y detallado. El cual debe abarcar no sólo más y diferentes espacios dedicados a mostrar este tipo de arte, sino también diferentes contextos geográficos, que proporcionen una información mucho más amplia sobre este tema. El presente estudio es sólo una aproximación, a nivel local, que nos permite empezar a vislumbrar resultados y teorías con respecto a esta cuestión.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha venido planteando a la curaduría contemporánea como una de las prácticas con mayor autoridad e injerencia en el “mundo del arte”. Particularmente se ha analizado el papel que la curaduría desempeña, en el tipo y grado de aproximación del público al arte contemporáneo, como responsable de la producción de la plataforma expositiva y su mediación.

Situarnos en el contexto de las propuestas artísticas actuales nos obliga a hacer una reflexión acerca de los motivos por los cuales se pueden generar desencuentros entre éstas y el público. Por lo que hablar de arte contemporáneo y su consumo requiere analizar al mismo, así como el sistema en el que circula, los públicos que lo consumen y las figuras mediadoras que hacen posible que se establezcan todas estas relaciones, permitiendo que el sistema del arte se mantenga en movimiento.

Hemos podido observar cómo el sistema del arte es un entramado de múltiples y complejas relaciones, en el cual se ha venido destacando la figura del curador. Hoy en día el curador contemporáneo se ha convertido en una de las figuras de autoridad más importantes del “mundo del arte”. Es por eso que para hablar de curaduría o de la figura del curador debemos equiparar las transformaciones que ha sufrido su práctica, con los cambios en el arte mismo. Las variaciones que se han generado en la práctica artística a lo largo del tiempo, así como en lo social, político y cultural, repercuten en la manera en la que el arte es mostrado, así como en la manera en la que es percibido. Es por eso que analizar a los receptores del arte contemporáneo y sus plataformas de presentación y mediación se hace tan importante para los objetivos de esta investigación.

El público, como el destinatario de una compleja red de procesos, actividades y prácticas, ha demostrado ser un conjunto heterogéneo de individuos, que ya no pueden seguir siendo considerados como una masa anónima, por los mediadores del arte.

A través del estudio de público realizado en La Capilla del Arte UDLAP, donde se encuestó a los visitantes de dos exposiciones temporales que albergo este espacio, se obtuvieron resultados que nos ayudaron a determinar el perfil general de los visitantes y el perfil específico del público de arte contemporáneo y las maneras en las que éste percibe y asimila las propuestas artísticas actuales. Fue mediante esta comprobación práctica, sumada a los planteamientos y análisis teóricos de los dos primeros capítulos, que se ha llegado a comprobar que la forma y el grado en el que el público se aproxima a las obras de arte contemporáneo se da en 3 niveles: la percepción, la interpretación y la comprensión. Esto nos permite plantear la separación del gran grupo de individuos llamado público en: espectadores y público del arte, propiamente dicho. Hecha esta distinción, proponemos subdividir al público del arte en *público hermético* y *público abierto*, de acuerdo a la actitud con la que se aproximan a las propuestas artísticas actuales. Es por eso que mientras el *público hermético* tiende a rechazar el arte contemporáneo, el *público abierto* se muestra más accesible a éste.

Por último, acerca del público, logramos comprobar que se ha venido dando un aumento en la afluencia de visitantes a las exposiciones y a espacios del arte contemporáneo. Los cuales son principalmente de jóvenes, guiados por las tendencias sociales del momento, producto de los cambios sociales en el consumo y la cultura de masas.

En cuanto a las plataformas de presentación y mediación del arte contemporáneo, podemos observar que la práctica curatorial es la articuladora y productora de los espacios mediante los cuales las producciones actuales se dan a conocer. De igual manera, podemos ver cómo la exposición, que es la plataforma de presentación, se convierte en la principal fuente de acceso al arte, a los discursos y las teorías en torno a él. De acuerdo con lo anterior, planteamos entender a la exposición a partir de su posibilidad como espacio de “visibilidad” y al curador como el generador de esta “visibilidad”.

En tanto responsable del diseño y desarrollo de las exhibiciones, el curador se ha convertido en una figura legitimada, con el poder y la autoridad

para otorgar “visibilidad”. Lo que trae como consecuencia que se produzca movimiento en el sistema en el que el arte circula, a través de las relaciones y dinámicas que se establecen entre artistas, curadores, compradores, espacios, críticos y teóricos, etc.

Podemos entender entonces que el curador sea una de las figuras mediadoras más importantes del sistema del arte, ya que, al ser el diseñador y productor de la exposición se vuelve un generador de significación, puesto que es el curador el que crea el discurso sobre el que girará la exhibición, selecciona las obras que la articularán y determina las maneras de organizarla, presentarla y comunicarla. La actividad curatorial, por tanto, tiene la autoridad de determinar cuáles serán las obras, propuestas artísticas y los discursos sobre el arte, que llegarán al encuentro con el espectador y cómo éstos serán percibidos o asimilados por el público receptor.

Posteriormente, analizando la plataforma de presentación como un medio de transmisión y configuración de ideológicas, se propone hablar de dos enfoques curatoriales contemporáneos de acuerdo al tipo de plataforma expositiva que construyen: la *curaduría inhibidora* y la *curaduría catalizadora*. La *curaduría inhibidora* se enfoca principalmente en el discurso curatorial e ignora o minimiza las posibilidades simbólicas individuales de la obra de arte. Su actividad está dirigida a la esfera especializada del arte, lo que conlleva una nula o escasa mediación en las formas de aproximar las propuestas artísticas a los espectadores.

La *curaduría catalizadora* no sólo permite la participación de múltiples figuras y personalidades en la producción de la muestra, sino que incentiva y propicia encuentros y relaciones entre todo el aparato expositivo, el entorno social y los espectadores. Por lo que deducimos que este tipo de *curador-catalizador* es un agente mediador que busca involucrar al público de manera más activa, lo que lo lleva a desarrollar una estructura de mediación más fuerte.

El *curador-catalizador* permite el intercambio de opiniones y favorece relaciones de cooperación y vinculación, dando como resultado que la exposición sea una plataforma para el diálogo, la crítica y la reflexión. En

consecuencia se hace posible que el espectador se pueda aproximar al arte contemporáneo de manera accesible y fácil.

Es así como podemos observar que la curaduría contemporánea, que acepta y desarrolla su función mediadora y al mismo tiempo entiende el potencial ideológico de la misma, logra generar espacios abiertos que permiten un mayor y mejor acercamiento y relación entre el arte contemporáneo y los espectadores. Este tipo de curaduría contemporánea no sólo busca atender a las necesidades del creciente público del arte, sino que se preocupa por generar experiencias en los espectadores que los lleven a aproximarse al arte contemporáneo de manera más activa.

De este modo se demuestra nuestra principal hipótesis, logrando concluir que la curaduría contemporánea es actualmente una práctica dominante dentro del sistema del “mundo del arte”, en cuya actividad recae la responsabilidad del tipo y grado de aproximación, asimilación y aceptación de las propuestas artísticas actuales.

Por último, al analizar algunas de las tendencias que está siguiendo la curaduría contemporánea, podemos observar como la actividad curatorial encargada de la producción de la plataforma expositiva –vista como medio ideológico– tiene la posibilidad de generar espacios con potencial emancipador, que no sólo vinculen al arte contemporáneo con el público, sino que también lleven a éste a involucrarse con su entorno, de forma crítica, reflexiva y dinámica.

Bibliografía

- Arango, D., Domínguez, J. y Fernández, C. (Ed.). (2008).** *El museo y la validación del arte. VI Seminario nacional de teoría e historia del arte celebrado en Medellín 2006.* Medellín: La carreta.
- Arias, L. (1990).** El papel del público en el museo de hoy. *Boletín de la ANABAD.* 40 (2-3), 179-188.
- Arriaga, A. (2010).** Problemas y tendencias de interpretación de las obras de arte en las actividades educativas de museos. *Revista Iberoamericana de Educación.* 52(4), 1-12. ISSN: 1681-5653
- Aumont, J. (2001).** *La estética hoy.* Madrid: Cátedra.
- Aumont, J. (1992).** *La imagen.* Madrid: Paidós Ibérica.
- Barbancho, J. (2005).** El trabajo del comisario de exposiciones. *Periferia: Revista para el análisis de la cultura y el territorio.* (6), 150-160.
- Baudrillard, J. (1998).** *La ilusión y la desilusión estéticas.* Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Benjamin, W. (2003).** *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.* México: Itaca.
- Bishop, C. (2011).** ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur. *Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios.* (7). Recuperado de <http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/claire-bishop-qu%C3%A9-es-un-curador-2007.pdf>
- Bourdieu, P. (1971).** Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En Silvermann, A. *Sociología del arte.* Buenos Aires: Nuevo Visión.
- Bourdieu, P. y Darbel A. (2003).** *El amor al arte, los museos europeos y su público.* Barcelona: Paidós Estética.
- Bourdieu, P. (2010).** *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Blog UDLAP. (2013)** *Se inauguró con gran éxito la magna exposición ¡Ejemplos a seguir! en Capilla del Arte UDLAP.* 21/10/13 <http://blog.udlap.mx/blog/2013/10/seinauguraejemplosaseguir/>

- Cabot**, M. (2003). *Arte contemporáneo o simples cosas*. Conferencia pronunciada el 9 de octubre de 2003 en el Centre de Cultura de Sa Nostra. Palma, Mallorca. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/180669877/Cabot-Arte-contemporaneo-y-simples-cosas-pdf>
- Cauquelin**, A. (2002). *¿Qué sé? El arte contemporáneo*. México: Publicaciones Cruz O., S.A.
- Cereceda**, M. (2008). Problemas del arte contemporáneo. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones. Murcia: Cendeac.
- CONACULTA** (2010). Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales. México. Recuperada de http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/
- Danto**, A. (1994) El mundo del arte. *Journal of philosophy*, 61 (19). Traducción: Inés Moreno. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto>
- Danto**, A. (2003). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Madrid: Paidós Iberica.
- Debord**, G. (1999) *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pretextos.
- Desvallés**, A. y Mairesse, F. (Dir.) (2010). *Conceptos claves de la museología*. París: Armand Colin.
- Díaz de Rada**, V. (2008). La selección de los entrevistados últimos en encuestas presenciales: un análisis de la utilización conjunta del método de rutas y el método de cuotas. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. (123), 209-247.
- Dikie**, G. (2005). *El círculo del arte, una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- INEGI** (1996). Uso del tiempo y aportaciones en los hogares mexicanos. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México.
- INEGI** (2009). Encuesta Nacional sobre Uso del Tiempo 2009 : Metodología y tabulados básicos. México.
- INEGI** (2012). Encuesta nacional de consumo cultural de México 2012, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México.
- Fabelo**, J. El concepto 'sociedad del espectáculo' de Guy Debord. En Medina, M. (Coord.) *Estética: enfoques actuales*. La Habana: Feliz Valera.
- Farquharson**, A. (2003). I curate, you curate, we curate. *Art Monthly*. (269),

7-10.

Ferguson, B. (2005) Exhibitions rhetorics. En Greenberg, R., Ferguson, B. y Nairne, S. *Thinking about exhibitions*. New York: Routledge. 126-136.

García, L. (2003) Museos de arte contemporáneo y galerías de arte. Centros de exposiciones temporales. *Museos*. 8. 1-7.

Greenberg, R., Ferguson, B. y Nairne, S. (2005). *Thinking about exhibitions*. New York: Routledge.

Groys, B. (2011). El curador como iconoclasta. *Criterios*. (2). Recuperado de <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>

Grzanic, M. (2013) Social curating and its public. *Oncurating.org*, (18), 5-7.

Guasch, A. (2008). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. *Calle 14*. (2), 11-20.

Hein, H. (1998). Museums and Aesthetics. En "Museums" Enciclopedia of Aesthetics. Reino Unido: Oxford.

Hernández, F. (1998). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis.

Hoffmann, J. (2008). A certain tendency of curating. En O'Neill, P. (Ed.) *Curating subjects*. Amsterdam: Ed. De Appel. 137-142.

Hooper-Greenhill, E. (1998) *Los museos y sus visitantes*. Madrid: Trea

Kolb, L. y Flückiger, G. (2013). New Institutionalism Revisited. *Oncurating.org*, (21), 6-15. Recuperado de <http://www.oncurating.org/index.php/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.U2SSsq15PMA>

Léger, Marc. (2013). Homo academicus curatorius: Millet Matrix as intercultural paradigm. *Oncurating.org*, (19), 14-22.

León, A. (1995). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

Levi-Strauss, D. (2008). La desviación del mundo: la curaduría después de Szeemann y Hopps. *Art Lies*. (59). Recuperado de <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1>

Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama

Marchart, O. (2005). Die Institution spricht. En Jaschke, B., Martinez-Turek, C. y Sternfeld, N. (Eds.) *Wer spricht?: Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Vienna: Turia + Kant.

Marchart, O. (2009). Políticas de la bienalización. *Oncurating.org*, (2). En

Privado-Textos. Recuperado de <http://privadotextos.wordpress.com/2012/07/27/politicas-de-la-bienalizacion/>

Miró, N. Y Picazo, G. (Coord.). (2008). *Teorías y prácticas entorno a la exposición. Impasse 8.* Lleida: La panera.

Möntmann, N. (2007) *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible.* Instituto europeo para políticas culturales progresivas. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>

Möntmann, N. (2009). Jugar Al enfant Terrible. Las Instituciones de arte en una situación de cambio de interés público. *Esferapublica.* Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=4229>

Morland, G. y Amundsen, H. (2010). The political potential of curatorial practice. Introduction. *Oncurating.org*, (4), 1-2.

Nieto, C. (2012). *La curaduría experimental como práctica artística contemporánea.* Puebla: BUAP.

Núñez, A. (2007) El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. *Universitas Humanistica.* 63. 181-199. ISSN:0120-4807

Obrist, H. (2001). *Everything you Always Wanted to Know About Curating but were afraid to Ask.* New York: Sternberg Press.

Obrist, H. (2008) Pars Pro Toto. Una entrevista a Hans Ulrich Obrist. En **Miró, N. Y Picazo, G. (Coord.).** *Teorías y prácticas entorno a la exposición. Impasse 8.* Lleida: La panera.

Obrist, H. (2009). Breve historia del comisariado. Madrid: EXIT Publicaciones.

O'Doerthy, B. (1999). Inside the White Cube. Ideology of the Galery Space. California: Califonia Press.

O'Neill, P. (2006). Action Man: Interviews Seth Siegelaub. *The Internationaler.* (1), 5-7.

O'Neill, P. (2007) The Curatorial Turn. From Practice to Discourse. En Rugg, J. (Ed.). *Curating Contemporary Art and Performance.* Chicago: Intellect Bristol.

O'Neill, P. (Ed.) (2007) Curating subjects. Amsterdam: De Appel.

O'Neill, P. (2010) Las políticas del acto pequeño. *Oncurating.org*, (4). En Privado-Textos. Recuperado de <http://privadotextos.wordpress.com/2012/10/02/las-politicas-del-acto->

pequeno/

O'Neill, P. (2012). La emergencia del discursos curatorial desde el final de los años sesenta hasta nuestro presente. *ExitBook* (17), 8-51.

Parselis, V. (2008). ¿Puede el arte ser definido? Controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto. *Sapientia*. 223. 143-158.

Pérez, E. (2000). *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea S.L.

Pérez, E. (2008). El estado de la cuestión de los estudios de público en España. *MUS-A. no 10 (El público y el Museo)*. 20-30.

Piccini, M. (1993). La sociedad de los espectadores: Notas sobre algunas teorías de la recepción. *Versión*. (3), 13-34.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Madrid: Ellago.

Richter, D. (2010) A brief outline of the history of exhibition making. *Oncurating.org*, (6), 28-37.

Richter, D. (2011). Las exposiciones como prácticas culturales del mostrar-pedagogía. *Oncurating.org* (9). En *Privado-Textos*. Recuperado de <http://privadotextos.wordpress.com/2012/04/21/las-exposiciones-como-practicas-culturales-del-mostrar-pedagogia-5/>

Richter, D. y Drabble, B. (2011). Curating critique – an introduction. *Oncurating.org*, (9), 7-10.

Richter, D. (2013). Artists and curators as authors – Competitors, collaborators, or team-workers?. *Oncurating.org*, (19), 43-57.

Riviere, G. (1993). *La museología, Curso de museología, textos y testimonios*. Madrid: Akal, S.A.

Rogoff, I. (2008). Haciendo el giro. E-flux. En *Privado-Textos*. Recuperado de <http://privadotextos.wordpress.com/2010/11/21/haciendo-el-giro/>

Schmilchuk, G. (1996). Venturas y desventuras de los estudios de público. *Nueva época*. 3 (7), 31-57.

Sheikh, S. (2010) El potencial de la articulación curatorial. *Oncurating.org*, (4). En *Privado-Textos*. Recuperado de <http://privadotextos.wordpress.com/2012/09/06/el-potencial-de-la-articulacion->

curatorial/

Sierra, R. (2001) *Técnicas de investigación Social. Teorías y Ejercicios*. Madrid: Paraninfo Thomson Learning.

Staniszewski, M. (2010) Denial, delusion and curating in the U.S. *Oncurating.org*, (4), 2-4.

Suazo, F. (2007). Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica. I Coloquio. Crítica de arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad. *Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio (IARTES)*. 23-28. Recuperado de <http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-suazo-curadur%C3%ADa-fin-de-la-historia-2007.pdf>

Taboada, E. (2013) *Cuerpo Ausencia. Hilvanando identidades*. 29/07/13. <http://www.laculturaenpuebla.org/cuerpo-ausencia-hilvanando-identidades/>

Vaquero, C. y **Gómez, L.** (2012). Obra y público, tradición y generación: ¿cómo propiciar el encuentro?. *DEDiCA, Revista de educación y humanidades*. (3), 197-206

Von Bismarck, B. (2011). Curatorial criticality – On the role of freelance curators in the field of contemporary art. *Oncurating.org*, (9), 19-23.

Watson, B. (1971). Los públicos de arte. En Silvermann, A. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nuevo Visión.

Wilson, M. (2007) Curatorial Moments and Discursive Turns. En O'Neill, P. (Ed.) *Curating Subjects*. Amsterdam & London: Appel & Open Editions.

Entrevistas

Alberto López Cuenca. Profesor de Teoría del arte y Filosofía en el Departamento de Letras, Humanidades e Historia del arte de la UDLAP. Puebla, México. 14/05/13.

Carlos Arias. Artista y profesor de la UDLAP. Puebla, México. 14/05/13.

César López. Artista. Puebla, México. 05/05/13.

Gustavo Ramírez. Gestor cultural, curador y Titular del Museo Taller Erasto Cortés. Puebla, México. 30/04/13.

Gustavo Ramírez. Equipo de museografía de Capilla del Arte UDLAP. Puebla, México. 13/12/13.

Isaac Muñoz. Artista. 01/05/13.

Marie-France Desdier. Coordinadora de espacios culturales de la Universidad de las Américas Puebla. Puebla, México. 02/07/13.

Marie-France Desdier. Coordinadora de espacios culturales de la Universidad de las Américas Puebla. Puebla, México. 21/04/14.

Miguel Pérez. Artista. Puebla, México. 14/05/13.

Montse Badia. Crítica y curadora de arte. Co-directora de A*Desk Instituto Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo. Madrid, España. 04/05/13.

Roberto Rugerio. Artista y coordinador académico de UNARTE. Puebla, México. 06/05/13.

Sergio Flores. Jefe de registro del Museo Amparo. Puebla, México. 21/05/13.

Teresa Grandas. Curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona, España. 25/09/13.

Anexos

La Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla está realizando un estudio para conocer la opinión de los visitantes de la Capilla del Arte UDLAP. Contestando este cuestionario, **completamente anónimo**, usted puede ayudarnos a mejorar los servicios que se le ofrecen. Gracias por su colaboración.

1. Fecha: _____ 2. Hora: _____ 3. Sexo: M F
4. Edad: Menos de 14 años Entre 14 y 19 años Entre 20 y 29 años
 Entre 30 y 50 años Más de 50 años
5. Lugar de residencia: Ciudad: _____ Estado: _____ País: _____
6. Nivel de estudios concluidos: Sin estudios Secundaria Bachillerato
 Licenciatura Especialidad Maestría Doctorado
7. Área de estudio: Humanidades Arte Ciencias de la Salud
 Ciencias Exactas Ciencias Administrativas Técnica Otra: _____
8. ¿A qué te dedicas? Estudiante Empresario Profesor Trabajador
 Profesional General Desempleado Ama de casa Jubilado
9. ¿Es tu primera visita a la Capilla del Arte? SI NO
10. ¿Cuándo fue tu última visita a la Capilla del Arte? Menos de 2 meses
 Menos de 6 meses Menos de 1 año Menos de 2 años Mas de 2 años
11. ¿Has visitado otros recintos culturales en la ciudad en el último año?
 SI NO
12. Al decidir visitar la Capilla del Arte ¿Sabías qué exposición había?
 SI NO
13. ¿Cómo te enteraste de esta exposición? Familia Amigos Escuela
 Pasando por aquí Internet Guías o Folletos Carteles
 Prensa/Radio/TV Otro: _____
14. Realizaste la visita: Solo Acompañado
15. ¿Con quién has venido? Pareja Familia Amigos
 Grupo organizado Otro: _____
16. Motivo de tu visita: Curiosidad Pasaba por aquí Estudio/trabajo
 Conocer la exposición Turismo Otro: _____
17. ¿Estás vinculado de alguna manera a la actividad artística? SI NO
18. ¿A qué tipos de exposiciones de arte te gusta asistir más?
 Contemporáneo Moderno Prehispánico Colonial Otro: _____
19. ¿Terminaste de recorrer la exposición? SI NO
20. ¿Tuviste problemas durante tu visita? SI NO
21. ¿Cuáles? _____ Ninguno

22. ¿Qué tan satisfecho estás con tu recorrido y con la ubicación de las obras dentro del espacio?

- Nada Satisfecho Poco Satisfecho Satisfecho
 Bastante Satisfecho Muy Satisfecho

23. ¿Qué tan satisfecho estás con la información que se te proporcionó acerca de la exposición, la temática, el artista y las obras?

- Nada Satisfecho Poco Satisfecho Satisfecho
 Bastante Satisfecho Muy Satisfecho

24. ¿Crees que el título y la información que se proporcionó acerca de la exposición concuerda con lo que percibiste durante tu recorrido? SI NO

25. Durante tu recorrido te sentiste: (puedes seleccionar más de una opción)

- Emocionado Confundido Interesado Motivado
 Divertido Aburrido Decepcionado Abrumado Intrigado

26. ¿Qué tan satisfecho estás con la elección del tema de la exposición?

- Nada Satisfecho Poco Satisfecho Satisfecho
 Bastante Satisfecho Muy Satisfecho

27. ¿Qué tan satisfecho estás con la elección de las piezas para esta exposición?

- Nada Satisfecho Poco Satisfecho Satisfecho
 Bastante Satisfecho Muy Satisfecho

28. ¿Qué tan satisfecho estás con la exposición de acuerdo a lo que esperabas de ella?

- Nada Satisfecho Poco Satisfecho Satisfecho
 Bastante Satisfecho Muy Satisfecho

29. ¿Qué es lo que más te ha gustado de la exposición?

30. ¿Qué no te ha gustado?

31. Danos tu opinión acerca de la exposición:

32. Enumera del 1 al 5 las cosas que más te hayan gustado de la visita, siendo 1 la que más te gusto y 5 la que menos te gusto:

- Las instalaciones de la Capilla del Arte El tema de la exposición Las obras
 La ubicación de la Capilla del Arte La organización y presentación de las obras

33. ¿Regresarías a ver la exposición? SI NO

34. ¿Recomendarías la exposición? SI NO



Exposición:
“¡ejemplos a seguir!
exploraciones en estética y sustentabilidad”
18/10/13 a 19/01/14
Capilla del Arte UDLAP