

## LA CURADURÍA COMO MEDIACIÓN UNA ENTREVISTA A MAX HERNÁNDEZ CALVO

*Esta entrevista nos aproxima a una comprensión de la curaduría como una “mediación” cuya necesidad se instaló en el sistema internacional del arte en la década de 1990. Ciertamente con antecedentes en los gestores culturales europeos de la década de 1950, y ya de manera creativa hacia fines de la década de 1960, sin embargo demoró en cristalizarse como práctica extendida y legitimada académicamente. Tanto Max Hernández como Augusto del Valle se dedican desde hace años a la práctica de la curaduría.*

### MAX HERNÁNDEZ C.

Curador independiente, investigador y crítico de arte. Recibió la Beca Cisneros para curadores latinoamericanos entre los años 2005 y 2007. Del 2007 al 2009 fue Director de Educación para la Dia Art Foundation en Nueva York y del 2009 al 2011 fue Investigador en la Universidad de Málaga. Fue curador del Pabellón del Perú en la 56 Bienal de Venecia del 2015. Ha publicado diversos textos sobre arte y cultura contemporáneos en el Perú, EE.UU. y Europa. Actualmente es profesor del Departamento de Arte y de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la PUCP.



### AUGUSTO DEL VALLE

Crítico de arte y curador independiente, licenciado en Filosofía por la UNMSM. Entre sus curadurías más importantes se cuentan “Sabino Springett: los placeres de la imaginación” en el ICPNA, “La otra margen: Pintura geométrica en el Perú (1947-1958)” en el MALI y “Zona ciega: Aproximaciones a la vanguardia en el Perú (1975-1979)” en el ICPNA. Es profesor del Departamento de Comunicaciones de la PUCP y la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP).



**Vamos a conversar sobre la curaduría en un sentido amplio, como actividad, como espacio de profesionalización, como espacio discursivo en el ámbito internacional y como espacio de prácticas profesionales en el Perú. Sería interesante abordar el tema por aquello de entender la curaduría como una experiencia en el mundo del arte.**

Pienso que la curaduría supone una labor de mediación en varios sentidos. Entre artista y público, pero también ligada a la obra y cómo es presentada; ligada también a ciertos discursos y cómo son articulados. Implica cumplir varias funciones. Hay dimensiones de mediación, porque tampoco quiero decir que es propiamente mediar, porque eso supondría que necesariamente se pasa por un curador o una curadora a la hora de interactuar con una obra de arte o un artista. Un curador es un interlocutor con los artistas pero también con las obras de arte, porque a veces se trabaja solo con estas y no está presente el artista. En este sentido, el curador trata de encontrar la manera de socializar ciertos objetos, ciertas ideas, ciertas posiciones, ciertas apuestas. Socializar en términos de acercarlas al conjunto social, en cuanto que siempre nos relacionamos con las obras de arte en una situación específica o a través de un canal de distribución y difusión. Nunca nos encontramos con el arte en estado puro porque tal cosa no existe. Siempre lo estamos viendo o en una galería o en un museo, o en el taller de un artista, o en una feria. Ahora que empiezan las ferias de arte en Lima [PARC y ArtLima], uno ve que las obras ya están presentadas de alguna manera, ya han pasado por algún trabajo previo de mediación. Por eso decía que el rol de la curaduría tiene que ver con la mediación, pero con una que tome claramente en cuenta qué apuesta hay detrás de la obra, qué está tratando de hacer o cuestionar.

**Esto supone una necesidad de dicha mediación. En ese sentido, se podría decir que se trata de una práctica que ha devenido en lo que es hoy en día. Sería interesante ver estas circunstancias, empezando por la situación internacional. ¿Desde cuándo esta práctica es algo instalado en las instituciones?**

La necesidad de mediación y la mayor visibilidad del papel curatorial surgen en el contexto del experimentalismo de los años sesenta [del siglo XX]. Si bien es cierto que hubo experimentación antes —y dicha experimentación también demandó otros modos de presentación: estoy pensando en los impresionistas y sus primeras exposiciones a fines del siglo XIX, que también requerían otras maneras de montar la obra que respondiesen a las estéticas en juego—, la que hubo en los sesenta supone un trabajo artístico que no existe antes de su pre-

sentación. Me refiero sobre todo a aquellas prácticas artísticas que no existen previamente en el taller y luego se trasladan a la galería, sino que solo existen cuando son presentadas. Con este tipo de práctica la presentación y la producción se superponen, por ejemplo en el caso de las instalaciones o *performances*. No es que tenga una *performance* en mi taller y luego la llevo a la galería, sino que esta se realiza dentro del espacio de exposición. Eso demanda pensar cómo tendría que ser esa producción, que entraña también la presentación. Ello porque las variaciones en las condiciones de presentación darían como resultado una obra distinta. El cómo la presentas condiciona el cómo se produce y, por lo tanto, cuál es la obra que resulta. Es entonces que la idea de mediación adquiere otros alcances y se genera esa situación en la que los artistas entran en un diálogo intenso con los curadores para presentar trabajos que no tenían precedentes claros. Es en ese contexto que la curaduría se va instalando en las instituciones.

Además, debemos considerar que existe todo un sistema artístico que hace de la exposición su modo de funcionamiento principal. Claro que eso ya venía pasando hacia fines del siglo XIX, e incluso antes, en el siglo XVIII, pero con otras características. La exposición con un montaje estudiado es del siglo XIX y ciertamente del siglo XX. Sobre todo exposiciones que adquieren el carácter de grandes eventos y que empiezan a ser trabajadas como un medio en sí mismo. Y allí tienes el experimentalismo en curaduría y en exposiciones que data más del siglo XX. Desde la primera mitad del siglo XX, con algunos rusos, por ejemplo El Lissitzky —el más emblemático—, y con algunas otras cuestiones ligadas al modernismo europeo y posteriormente el experimentalismo de las décadas de 1960 y 1970. Y ya cuando toma fuerza el circuito de eventos y el circuito global del arte —un poco posterior, hacia la década de 1980—, la curaduría se vuelve algo necesario, pero necesario en términos de cómo funciona el sistema, como que ya es parte de lo dado.

**Entonces se trata de una suerte de necesidad vinculada a una manera de funcionar y organizarse de las instituciones del arte que ha devenido así. La pregunta más elemental sería ¿qué hace y qué no hace un curador? ¿Cómo se puede imaginar su actividad si uno está fuera de este tipo de experiencias?**

Actualmente se entiende que la curaduría significa hacer exposiciones/montar exposiciones, y también es eso, pero no se agota en ello. Lo digo porque ese trabajo de mediación del que he hablado supone una labor de reflexión y acercamiento a la producción artística. Y una manera de canalizar esta reflexión es organizando exposiciones y buscando formas de presentar la producción artística que dejen en

claro ciertas ideas que están en juego, pero también puede ser una actividad de coordinación y de presentación de otras cosas. Finalmente, también los discursos pueden ser organizados con esta lógica para actividades educativas. Hay curadores de educación dentro del campo artístico. Aunque ahora la palabra curador se usa ampliamente, por ejemplo, en el caso de un curador de contenidos. Otro tanto cuando alguien dice “yo curo mi página de Facebook”, y otros usos más banales aún. Pero de lo que estamos hablando es de un trabajo reflexivo, informado por la historia del arte y la teoría estética. Asimismo, es un acercamiento directo —y ahora estoy hablando del arte contemporáneo— a lo que ocurre en el momento, a lo que está pasando y las tendencias que emergen; y todo esto se puede canalizar de distintas maneras. Creo que en la curaduría está presente la función de articular y constelar objetos artísticos, pero también actividades y discursos. Por ejemplo, la organización de seminarios o simposios, charlas o conversatorios también forma parte de la actividad estándar. No es que todo organizador de simposios sea un *curator*. Sin embargo, es bueno hacer notar que dentro de la actividad curatorial muchas veces está presente la programación pública, es decir todas esas labores alrededor de la discusión y reflexión de la práctica artística. La práctica de la curaduría es amplia y no quiero limitarla a que se entienda solo como montar exposiciones, aunque este es, sin duda, uno de sus núcleos.

**Una mirada académica inmediatamente busca tener en mente al menos una historia breve. Han comenzado a aparecer algunas historias de la curaduría. Por ejemplo, se ha vuelto muy popular una que funge de historia pero que en realidad es un conjunto de entrevistas de Hans Ulrich Obrist a distintos agentes culturales. Allí se ve que hay una suerte de “evolución”. En un principio, los curadores eran gestores de sus espacios de exhibición, como Pontus Hultén, hasta llegar a un protagonista de la curaduría como Harald Szeemann, que viene a ser el individuo creativo dentro de ese horizonte. Sería interesante asociar esto al caso peruano, cuyo gran público tiene a veces dificultades para entender la función del curador y se percibe una especie de duda acerca de la necesidad de la curaduría.**

Pasan varias cosas. En líneas generales, la aparición de la curaduría como un campo disciplinar en el mundo académico y el estudio de la curaduría como una suerte de “objeto histórico”, coinciden. El primer programa se desarrolló en Francia en 1987 y el primer grado vinculado a la curaduría data de 1992, si no me equivoco. Cuando aparecen los programas universitarios de curaduría, surge también la necesidad de historizar la propia práctica y darle una dimensión

académica. Es así que la revisión histórica sobre la curaduría va a desarrollarse decididamente. Lo que está en juego es entender de dónde viene uno, pero también legitimarse académicamente. Necesitas tener una historia de ti mismo y saber tus orígenes para tener algún tipo de presencia en ese ámbito.

En el ámbito europeo [para tomar la referencia a Obrist y Szeemann], el desarrollo de la curaduría ha estado ligado a aparatos institucionales que contaban con curadores de planta para presentar el trabajo y llevarlo a cabo. Hablo de museos, centros culturales, galerías, *Kusthalles*. Acá no ha sido así. Como nuestra institucionalidad es súper débil y hasta hace poco hemos tenido un museo que ha funcionado sin curadores, ¿cómo no se va a haber instalado la idea de que estos no se necesitan?

Claro que se puede trabajar sin un curador. Se puede trabajar sin mil cosas, pero eso no significa que va a ser un trabajo bien hecho y que los *curators* no hacen nada. Cumplen un papel. Pero tú, obviamente, puedes hacer una versión más simple y más chacra —por así decirlo— de cualquier cosa. Tampoco necesitas realmente un médico si crees que basta con un curandero. Y quizá hasta el paciente sobrevive. A falta de especialización puede parecer que no necesitas un especialista. De hecho, en ese sentido nadie necesita chefs y podríamos comer huevo frito con arroz todos los días. Ahora, si uno quiere conformarse con eso es otra cosa. Ocurre que como no hay una idea clara de curaduría y no existe un aparato institucional fuerte, mucho de lo que acá [en el Perú] ha pasado como curaduría no necesariamente amerita ese nombre. Ciertas personas autoproclamadas “curators” no siempre han hecho un trabajo digno de ese nombre. Y eso no ayuda a afianzar la práctica curatorial.

Incluso si uno piensa que la curaduría es innecesaria, en un sistema cada vez más globalizado como el sistema artístico, esta es parte de cómo se articula el sistema. Uno podría ser un enemigo acérrimo de los curadores y la curaduría, pero en este escenario tendría que transar con eso o intentar operar aisladamente de ese sistema. Ocurre que ya ni pensamos en trabajar en aislamiento porque operamos a un nivel global. Consideremos, por ejemplo, las ferias de arte locales. Tenemos dos que son internacionales —porque vienen galerías de fuera— y ya estamos en la cuarta edición. Lima-Photo, que es aún más vieja, funciona igual. No estoy diciendo que como el sistema funciona así hay que aceptarlo. Sino que hay razones por las cuales algunos elementos del sistema están configurados de esa manera y, en ese sentido, el trabajo curatorial importa porque hay espacios y modos de presentación que tienen sus protocolos y pueden ser revisados y cuestionados, pero hay gente que está

más especializada en eso, mientras que los artistas, que si bien pueden estar muy interesados en el tema, suelen tener otras consideraciones y prioridades de trabajo. Alguien siempre se ha ocupado del montaje y la organización de exhibiciones, solo que no siempre han sido identificados. Y, por ende, tampoco se les ha podido pedir explicaciones por lo que se exhibe, por quién exhibe o por cómo se exhibe.

**Rápidamente, una breve historia local. En el caso peruano, los que hacían las veces de críticos de arte comenzaron a encargarse de los espacios de exhibición. Por ejemplo, en la década de 1970 con la Galería 9 y en la de 1980 con la sala de la Municipalidad de Miraflores, pero recién la figura del curador se consolida en la década de 1990. Para la segunda mitad de dicha década ya se podía hablar de curadores. Antes no existían.**

No existían ni siquiera en el imaginario de los artistas. Creo que la figura del curador fue impulsada por las bienales de Lima. Así ocurre con la Bienal Iberoamericana de Lima, lanzada en 1997. La bienal es un tipo de formato establecido hace tiempo. La primera bienal se realizó a finales del siglo XIX, en Venecia, pero hay que tener en cuenta que, a nivel mundial, la década de las bienales es la de 1990. Aunque es cierto que tuvimos la Bienal de Trujillo, se trató de algo distinto. Con la I Bienal Iberoamericana de Lima hay una articulación fundamental entre lo público y lo privado en el campo de la cultura, ligado a un programa de recuperación de la ciudad y a un acercamiento a la modernidad internacional. Se conjugan varios intereses y motivaciones que hacen que la bienal realmente tome como pauta los modelos internacionales. Me acuerdo haber participado en 1997 como artista. Tuvimos allí un Salón de Apertura, haciendo eco del *Aperto* en la Bienal de Venecia. Se trajo gente, incluidos curadores internacionales, a visitar el Perú como miembros de jurado y a participar de las charlas. Fue un evento de repercusión mediática enorme que contó con apoyo y difusión pública muy fuerte gracias a la Municipalidad de Miraflores, dirigida por el alcalde Alberto Andrade. Eso hace que comience a aparecer la figura del curador primero dentro de la comunidad artística, para la cual no existía. Luego empieza a haber más actividad curatorial o lo que se define como curatorial; es decir, personas que trabajan como curadores y se autodefinen como tales, hasta el día de hoy que tenemos un programa de estudios como la Maestría de Historia y Curaduría de la PUCP.

**Esto repercute en una articulación de poder. Se trata de un punto importante porque como la institucionalidad en el caso peruano es débil, la cuerda se rompe**

**por el lado más precario: el de la práctica artística misma. Muchos proyectos individuales no tienen plataforma, no tienen cómo autosostenerse. Los proyectos de ser o no ser artista chocan con las posibilidades de subsistencia si es que no vienen asegurados por una suerte de garantía de familia o el propio bolsillo. Entonces, hay una especie de tensión en los hechos y no en el concepto entre las prácticas artísticas y la curaduría en un espacio como este.**

Sí. De hecho la variable poder es absolutamente clave acá. Como hay una labor de mediación, esa labor implica también un trabajo de selección. Y en este trabajo el poder se manifiesta de una manera muy tangible. Estás o no estás, dentro o fuera, inclusión o exclusión, te invitaron a participar o no te invitaron. O incluso si aplicas a algo, te *chotean*, para ser más concretos. El hecho de que haya una escena con un aparato institucional débil, donde hay pocas galerías comerciales en general y, dentro de las que hay, se encuentran todavía menos que trabajen con una clave contemporánea —con una línea que apueste por una práctica artística o un tipo de arte sin la lógica “de todo como en botica”—, hace que muchos proyectos muy buenos se queden en el aire y no encuentren, como dices, plataforma. Muchas veces esto se lee menos como debilidad institucional y más como resultado de un modo de funcionamiento filocorrupto. Como si todo fuese argollas y cosas así. Es cierto que una persona conoce a cierta gente y puede tener afectos y qué se yo. Pero, de nuevo, hay un diálogo con la práctica artística. Y un interés por conocer nuevas cosas que llevan a buscar, a indagar. Pero pese a ello, no todos tienen la oportunidad de ser vistos y considerados para mostrarse y eso genera una situación difícil, políticamente hablando, que termina repercutiendo en personas que trabajamos en curaduría.

**Luego de tu participación en la 56 Bienal de Venecia, ¿qué proyectos curatoriales tienes en mente?**

Estoy trabajando exhibiciones individuales a un ritmo más pausado. Me interesa mucho el diálogo intenso entre artista y curador propio de la curaduría de exhibiciones individuales. Además, estoy trabajando un acercamiento curatorial a la pedagogía, desde abordar cuestiones curatoriales, hasta cruzar mi trabajo docente con la curaduría. El tipo de acercamiento con el público que planteamos en Venecia me ha llevado a querer explorar estos temas de público —temas pedagógicos— de cara al contexto peruano.

Campus de la PUCP, miércoles 16 de abril del 2016