

# LA CURADURÍA COMO DISPOSITIVO EN TENSIÓN: ENTRE LÍNEAS DURAS Y LÍNEAS DE FUGA

Jorge Zuzulich

## (curaduría. introducción)

Podríamos pensar que eso que los teóricos han denominado institución-arte o campo artístico, ese espacio constituido por instancias de legitimación y consagración, generador de un capital simbólico en disputa por los agente que lo componen (artistas, público, crítica, academia, galerías, museos, etc.), es la fuente generadora de una serie de dispositivos que funcionan en un sentido convergente.

La institución-arte, ha generado un conjunto de dispositivos que sostienen la lógica de su autonomía, la cual comienza, como ya ha sido señalado hasta el hartazgo, con el renacimiento y cuyo cierre se evidencia en el siglo XVIII, con la emergencia de la estética, en tanto disciplina, recordando que en el polo originario otra disciplina emerge con capacidad de legitimadora: la historia del arte inaugurada por Giorgio Vasari.

En especial las vanguardias históricas han tenido la pretensión de jaquear la institucionalidad del campo artístico, intentando desarticular la autonomía del arte, alcanzada en el período de expansión burguesa, pro-

poniendo una reinserción del arte en la *praxis vital*, en términos de Bürguer. El movimiento posterior, que germina aproximadamente en los años sesenta, denominado *neovanguardia*, significó una inversión del dictado vanguardista en tanto incorporó el mundo de la vida al del arte, produciendo una expansión irrestricta de los límites de este último, verificable en la multiplicidad de técnicas y materialidades de las cuales se apropió la productividad artística. Por lo tanto, la crisis de las vanguardias históricas ponen de manifiesto una reafirmación de la institucionalidad el arte: nada sucede fuera de su esfera.

Tal vez encontremos en este movimiento intitucionalizante el contexto apropiado para el sobredimensionamiento de la figura del curador. El desarrollo del arte contemporáneo, en especial dentro de las instituciones museísticas, acentuó el carácter hermenéutico de la práctica curatorial, quien brinda las claves interpretativas en torno a lo exhibido.

Jean Clair pone en perspectiva el despliegue del rol curatorial, en un contexto (el francés) en donde el rol es nominado como *conservateur* (conservador):

“*Consercare summa religione simulacra*, conservar con un cuidado escrupuloso las imágenes de los dioses: Cornelio Nepote, contemporáneo de Cicerón, definía así las misión del conservador. El conservador es aquel individuo que, por delegación de una autoridad superior, el emperador, el rey o el estado republicano, custodia los tesoros que se la han confiado y que, tanto por su realidad material como por el lugar y el modo en que son expuestos, apartados del circuito económico, atestiguan la identidad, antaño cultural y hoy cultural, del mundo al que pertenecen.

Pero en las sociedades contemporáneas el conservador se ha convertido en mucho más que eso. Más que el poder de conservar tiene el de distinguir las imágenes de los dioses mediante las cuales el ciudadano reconoce su pertenencia a la comunidad. Ya no sólo custodia: también mira. Es algo más que un paciente artesano de la protección: según él, forma parte de una vanguardia. *Missus Dei*, visita los talleres, negocia con los que producen imágenes, discrimina su talento, los expone, los impone, los consagra. Y he aquí que quien ayer era un sacristán, simple custodio del tesoro, se ha convertido hoy en un sacerdote. Hace del pan y el vino de las obras –los cuadros, las esculturas, los objetos-, el cuerpo glorioso que, gracias a la exhibición en el museo, propondrá a la adoración de los fieles.” (2010: 11-12)

Pero ese tener a cargo, propio de la práctica curatorial, produce un recorte que destaca las obras a exponer y las pone en relación entre sí en el ámbito de la sala.

El relato curatorial opera, entonces, sobre tres elementos indispensables: el espacio, la producción de textos y la selección de los objetos. Se ha definido a la curaduría como un texto que se espacializa, como una narración espacializada. Intentaremos, más adelante, discutir los presupuestos vinculados a las fuentes con las que la curaduría modela sus discursividad.

Pero creo que, llegado este punto, se vuelve necesario pensar acerca de las características conformadoras del dispositivo. Responder a la pregunta ¿Qué es un dispositivo? Permitirá visualizar los alcances de algo que podemos denominar el dispositivo curatorial.

### (curaduría.dispositivo)

El diccionario de la Real Academia Española establece para el término en cuestión la siguiente definición:

**“dispositivo, va.**

(Del lat. *dispositus*, *dispuesto*).

1. *adj.* Que dispone.
2. *m.* Mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista.
3. *m.* Organización para acometer una acción.
4. *f. ant.* Disposición, expedición y aptitud.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Real Academia Española, Diccionario de la lengua española - Vigésima segunda edición, on line, consulta: 20-09-2011, disponible en: [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=dispositivo](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=dispositivo)

En términos foucaultianos: “*El dispositivo se refiere al conjunto de todas aquellas instancias extra-discursivas que emergen a partir de un cierto régimen de concomitancia y proximidad con el discurso que las condiciona y de las cuales depende su funcionamiento. El dispositivo puede ser asimilado al concepto de mecanismo, en el sentido de una cierta regularidad de funcionamiento, y asimismo, al concepto de “aparato”, en el sentido de una mediación instrumental necesaria que hace posible la práctica y el ejercicio de un discurso determinado*”. (Albano; 2007: 83-84)

No está de más recordar el uso intensivo que Foucault realizara de esta noción en *Vigilar y castigar*, en el momento en el que desplegaba su noción de disciplina, ubicando al panóptico como dispositivo paradigmático, cuya modelización se colocaba en serie con los dispositivos espaciales de la escuela y la fábrica. Si el poder es un mecanismo que se ejerce sobre el cuerpo, los dispositivos disciplinarios analizados en dicho trabajo son los encargados de efectuar, de producir, la sujeción que el sistema requiere para su funcionamiento efectivo en un ámbito signado por el desplazamiento.

De alguna manera, puede entenderse a la curaduría como un dispositivo que emerge con un sentido orientador y ordenador de sus producciones que son las exhibiciones. En cierta forma, establece un sentido para el recorrido de estas fundado en una doble acepción: 1) genera direccionalidad y por lo tanto un pretendido orden de lectura de la relación entre obras, 2) supone en dicho procedimiento el anclaje del pro-

ceso de significación de dicha relación.

En *Tatlin’s Whisper Nro.5* (2008) (*El susurro de Tatlin Nro.5*)<sup>2</sup>, Bruguera pone dos guardias de la policía montada en el interior de una de las instituciones de circulación artística de mayor peso internacional: la Tate Modern. Como la propia artista señala:

“Lo que realmente sucede es que usted llega al Museo para ver la obra de arte, y se encuentra con dos policías a caballo, vestidos con sus uniformes, y que de hecho están utilizando todas las técnicas que han aprendido en la Academia de Policía y por su propia experiencia como policías para controlar la audiencia de la exposición. Ambos vienen hacia ti y te dan instrucciones de qué hacer, dónde moverte, si tienes que permanecer de pie o tienes que moverte hacia algún lugar. Y están usando a los caballos para que esto suceda, como lo hacen habitualmente en su trabajo cotidiano”<sup>3</sup>

Resulta interesante destacar el lugar que han desplegado los museos en la vida cultural contemporánea. Estos han operado como los espacios creadores de identidad a partir de configurar la colección como espejo de las nacionalidades nacientes, este fue el sentido con el que fueron concebidos por el imaginario de la modernidad tar-

2 La obra fue realizada para la Tate Modern dentro del *UBS openings: Live the living currency*, en enero de 2008, aunque el concepto de la obra se desarrolló durante 2007. Fragmentos del registro y declaraciones de Bruguera disponibles en:

<http://channel.tate.org.uk/#media:/media/26514914001&context:/channel/search?search-Query=tania+bruguera>

3 Transcripción disponible en formato PDF en:

<http://channel.tate.org.uk/#media:/media/26514914001&context:/channel/search?search-Query=tania+bruguera>

día. En la actualidad estos espacios culturales aparecen incluidos dentro de una oferta de consumo integrada al campo del denominado turismo cultural. De allí que este campo sea terreno fértil para el desarrollo de proyectos museísticos que tienen como eje central la satisfacción de dichas demandas.

Al respecto, Hal Foster, tiene una mirada crítica en torno a tales cuestiones, en tanto la arquitectura museística ocupa un lugar más destacado que la exhibición de las propias colecciones que ella alberga. En otros casos se han replicado museos, en diferentes ciudades, tensionando así su propia definición, ya que los mismos no poseen colección propia sino que son receptores de exposiciones temporarias o exhiben parte de las colecciones de las sedes centrales. Quizás el Guggenheim sea el ejemplo que mejor ilustre esta tendencia.

En forma paralela a estos desarrollos que marcan la hegemonía de la institucionalidad dentro del campo de las artes visuales internacionales, asistimos a la entronización del curador como agente central dentro de este proceso.

De alguna manera, el dispositivo curatorial, sostenido desde la institución, se presenta como el unificador de la discursividad artística a partir de convertirse en el catalizador de diversos registros que él (curador) termina aunando. Así la selección y disposición de las obras a partir del diseño de montaje, los textos de sala y de catálogo funcionan como los componentes de ese dispositivo tendientes a generar un discurso institucional consolidado.

En cierta medida, la mirada curatorial opera panópticamente en el

sentido de constituirse como aquella que tiene pretensiones de omnipresencia dentro de las diversas instancias que conforman el campo artístico. Por una parte, establece un modo de producción legítimo operando así sobre el campo de la producción, estableciendo los límites del producto correcto para circulación en el ámbito institucional, por otra parte, instituye un modo de decodificación genuino a través de las relaciones que instauro dentro de la sala de exhibición, las disposiciones espaciales que regulan el tránsito de los receptores, así como los textos que, en su interior y en los programas de mano y/o catálogos, establecen cómo han de leerse esas producciones.

Por lo tanto, la obra de Bruguera opera tensionando esta noción en la medida en que el dispositivo curatorial/institucional ha sido suplido por el del control policiaco, el cual trabaja sobre la corporeidad de los espectadores estableciendo un rígido disciplinamiento de los recorridos, de las actitudes, en definitiva de las disposiciones corporales de los receptores dentro de la sala de exposiciones de la misma manera que lo hace en otros espacios públicos, pero también como, tácitamente, lo hace la labor del curador dentro del ámbito museístico.

En su trabajo *Suspensiones de la percepción*, Jonathan Crary estudia como la cultura moderna del espectáculo del siglo XIX modela la atención de los espectadores de los entretenimientos pre-cinematográficos en función de los requerimientos de las nuevas modalidades de producción industrial, espantando el peligro creciente de la inatención por parte de los

trabajadores. Señala Crary: “Cuando la lógica dinámica del capital comenzó a amenazar de forma radical cualquier estructura de percepción estable o duradera, al mismo tiempo trató de imponer un régimen disciplinario de atención” (2008: 23).

Sería factible tender un puente entre las ideas de Crary y el dispositivo curatorial en tanto es factible visualizar el sentido disciplinario que este último porta. Orden de las obras en el marco de un relato, intención de sujeción de los cuerpos a dicho ordenamiento a través del ritmo impuesto a los mismos por la lógica de su recorrido, de su distribución espacial y guiando la interpretación, sugiriendo un sentido connotado, a partir de la textualidad que acompaña la muestra, tanto en la modalidad de *texto de sala* como de *catálogo*.

Algunos de los aspectos desarrollados son coincidentes con los análisis de Tony Bennett en *El nacimiento del museo: historia, teoría, políticas*, en especial la tesis que vincula el desarrollo ordenador de las exhibiciones, a partir del siglo XIX, con la modernidad científica que opera como guía racional del proceso, lo que denomina la *racionalidad política del museo*. En el mismo trabajo Bennett plantea una vinculación con otras “[...] instituciones culturales colaterales, incluyendo las aparentemente ajenas y desconectadas de él”. (Bennett; 1999: 6); prefigurados por las ferias de entretenimientos, a modo de ejemplo.

En tal sentido, acercar las reflexiones de Crary a las de Bennett parece operar en un sentido convergente, a pesar de que este último no articula

su análisis con el impacto de la industria pre-cinematográfica de la misma época, sí caracteriza a las exhibiciones como dispositivos que “incluyeron la programación tanto de la conducta como de los horizontes de conocimiento de sus visitantes”. (Bennett; 1999: 10) En el contexto planteado, la aparición de la exhibición y, por ende de la actividad curatorial, aparece como portavoz de un *efecto de profecía* que augura un porvenir venturoso como resultante del desarrollo de la ciencia y de la técnica racionalista.

Como una manera de generar una disrupción en la configuración de los modos de exhibición hegemónicos, en especial de aquellas guiadas por los lineamientos de la historia del arte, Christine Bernier cita a Stephen Bann, quien postula “[...] que la genealogía de los actuales museos se puede rastrear por el lado de los gabinetes de curiosidades, más que por el de los museos clásicos del siglo XIX [...]”. (Bernier; 2002:57) En tal sentido, siguiendo a Bann, se “[...] busca reconstruir una práctica de la puesta en exposición (presentación visual), que evitaría los paradigmas histórico-artísticos dominantes para resaltar un elemento de expresión que se había perdido en el discurso de la objetivación de la museología moderna”. (Bernier; 2002: 60)

Remarcamos este sentido de ruptura o puesta en crisis del dispositivo exhibitivo racionalista, la cual se presentaría como una irrupción del gabinete de curiosidades en el seno del montaje de la exhibición contemporánea.

Me gustaría señalar una coincidencia, aunque en este desarrollo nos



detendremos con posterioridad. Me refiero a una aproximación similar conceptualizada por Georges Didi-Huberman desde la lógica del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

### (curaduría. heterotopía)

En una conferencia de 1967, en el Círculo de Estudios Arquitectónicos en París, denominada *Espacios diferentes*, también traducida como *De los espacios otros*, Michel Foucault desarrolla el concepto de *heterotopía*.

Las heterotopías son contraespacios, utopías efectivamente localizadas, emplazamientos reales, “[...] impugnación mítica y real del espacio en el que vivimos”, señala Foucault (2010: 71). Cada heterotopía tiene un funcionamiento diferenciado dentro de la sociedad pero pueden configurarse como espacios cerrados, aunque no totalmente, teniendo estos algunos puntos de apertura y de cierre sobre sí.

En tal sentido, podemos decir que tanto el museo como la biblioteca, lugares que atesoran objetos, son heterotopías vinculadas al tiempo, es decir, productoras de heterocronía, ya que producen una ruptura con el tiempo tradicional, en tanto tienen la pretensión de detener la temporalidad, en ese recorte espacial, tanto para los objetos que la habitan como para quienes ingresen en ella.

Pero, a su vez, podríamos señalar que tanto la biblioteca como el museo comparten cierto ideal vinculado a lo clasificatorio y, por ende, al concepto de orden. Un espacio que se nos muestra especialmente ordenado en

confrontación con el mundo de la vida.

Sin lugar a dudas, la exposición comparte este principio, en tanto, esta despliega una narratividad que tiene como eje algún tipo de ordenamiento fundante. Por otra, parte la suspensión temporal funciona tanto en relación con la colección exhibida como con la experiencia del espectador: ambas se sustraen a la dinámica del tiempo ordinario. De esta manera, emerge una disposición particular: “[...] la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos [...]” (Foucault; 2010: 77). ¿Acaso no estaría en concordancia este concepto con el ideal del trabajo curatorial en torno, especialmente, a la idea de retrospectiva?

Podríamos señalar, sin desarrollar plenamente, que estamos frente a un tiempo que se espacializa o un espacio que se temporaliza, quizás esta dinámica se identifique con el *Kairós*, el tiempo cualitativo que se opone a la lógica lineal de *Kronos*, ligado a lo cuantitativo, a lo cronológico. Tal vez, podamos identificar la cronología temporal con el ordenamiento narrativizado que la historia del arte ha constituido desde su advenimiento con Vasari, al menos en una modalidad que se despliega a partir del ordenamiento biográfico y consecutivo de los que, a su juicio, son los más importantes artistas de su época; y, de manera opuesta al orden historicista, el *kairós* también podría identificar la necesidad de un tiempo experiencial, caótico, corporal, que tanto Foucault como Bajtin, pero también Gadamer, en un posicionamiento identificado estrictamente con la experiencia con la obra de arte, han vinculado a la fiesta, hecho que no

siempre aparece propiciado por las exhibiciones de arte actuales.

Pero es necesario, además, que este relato esencialmente ordenador que espacializa la curaduría, hunda sus raíces en los principios de la historia del arte para encontrar sus fundamentos “científicos”. Aquella narrativa ordenadora que pone en el espacio cierto tipo de curaduría se vincula, centralmente, con los postulados de la historia del arte en sus múltiples formulaciones (historia social, historia de las formas o formalista, escuela iconológica, etc.).

De allí que sea factible establecer una definición provisoria del modo curatorial más extendido como *la puesta en acto de la historia del arte*.

#### **(curaduría. historia del arte)**

De las disciplinas señaladas por Bennett como constitutivas del “complejo expositivo” o el dispositivo de exhibición, a saber: “[...] historia, historia del arte, arqueología, geología, biología y antropología” (1999: 75), probablemente, los lazos más fuertes que se hayan sostenidos a través del tiempo hayan sido los que unen a la curaduría con la historia del arte.

El propio nacimiento de la autonomía del arte estuvo presenciado por la disciplina que, quizás hasta la actualidad, configuró una espacialidad cuyo ingreso a la misma fue codiciada por el reconocimiento y la legitimación que deparaba. En su origen la historia del arte sustrajo a los artistas de una segunda muerte: el olvido, otorgándoles vida eterna dentro de su seno.

Tal el sentido que portaba la primer historia del arte en manos de su creador, Giorgio Vasari, datada a mediados del siglo XVI, operatoria que implicó la “[...] invención de un orden, la invención de un sentido de la historia.” (Didi-Hubermann; 2010a: 96)

Sentido lineal, aproximación a la filosofía de la historia hegeliana, historia evolutiva que lleva incorporado el signo del progreso. Pero también una historia que clasifica a partir de instaurar una duda: lo que el ojo ve es algo que difiere sustancialmente de lo que es y lo que es presupone la Idea, el concepto, el cual reduce lo visible a la tiranía de lo legible. Como acertadamente plantea Didi-Hubermann, la historia del arte vasariana produjo un desplazamiento considerable, con fuertes resonancias posteriores, cuyo sentido va desde el saber sobre arte “[...] a sólo aceptar un arte concebido como saber [...]” (2010a: 110)

Tal vez haya sido Erwin Panofsky, quien a partir de su relectura kantiana, haya hecho los esfuerzos más significativos por disponer, para la historia del arte, un espacio que posibilite el despliegue del conocimiento en tanto conocimiento científico. Surge en Panofsky la imperiosa necesidad de establecer un sentido que deleve el contenido de las imágenes fundado en el concepto.

La curaduría institucional responde en términos similares en tanto articula su narratividad en base a este sentido conceptual que se posiciona por sobre las obras para guiar las relaciones que se establecen en el espacio exhibitivo. En estos términos se debate hasta la actualidad la relación

de la curaduría con la historia del arte, ya que esta última le propicia el fundamento “científico” que le permite a lo curatorial establecer su régimen de verdad.

No es casual que la emergencia del museo, en el siglo XVIII, haya acompañado el proceso de entronización de la argumentación racional como condición de la emergencia de *lo público* y del *público*. En tal sentido Sloterdijk nos da algunas pistas al respecto para el emparentamiento de conocimiento científico y exposición museística:

“El museo, efectivamente, se puede describir como aislador general de objetos: sea lo que sea lo que se vea o experimente en él, aparece como un artefacto aislado, cuya presencia busca sintonía con una forma especializada de atención estética. Se entiende, por fin, porqué la fenomenología del espíritu, el museo y la explicitación avanzada van unidos. Saber significa ahora poder-explicitar; explicitar significa poder-exponer.” 2009: 260)

En los términos sugeridos por Sloterdijk, la explicación o el poder explicitar van ligados a la capacidad de exponer, sólo que esta condición se da, además en el contexto, racional-iluminista, de despliegue museísticos. Por lo tanto, puede estimarse, desde esta perspectiva, que conocimiento científico y exposición museística, son caras inseparables de una misma dinámica epocal; la cual no deja afuera la cuestión relativa al disciplinamiento evidenciado en la entronización de la “*atención estética*”.

De forma antagónica, renunciar “[...] al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la *exposición* –cuan-

do exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo-[...]” puede implicar la posibilidad que la imagen libere todo su potencial “[...] valor icónico, tabular, mostrativo.” (Didi-Hubermann; 2008: 31)

Por otra parte, puede evidenciarse que el sentido narrativo ligado a lo expositivo puede ser emparentado con otra lógica discursiva clásica, esta vez, en clave narrativa. A propósito de ello, la *Poética* aristotélica puede sugerirnos algunas claves para comprender esta relación. En Aristóteles, la eficacia del relato depende de tres cuestiones de significancia: orden, unidad y magnitud. En otros términos, es necesario que el relato se estructure, en su exposición, como una concatenación de hechos gobernados por una lógica causal, los cuales deben responder a una unidad, cuya totalidad debe ser posible de ser capturada en su totalidad a partir de una mensurabilidad razonable para los receptores. El dispositivo curatorial se monta en una férrea unicidad, sustentada en una secuencia lógica de relaciones entre obras, además, y como pretensión, la recuperación de la experiencia del recorrido, por parte del espectador, debe remitir a dicha unidad como resultante de la aprehensión de una totalidad de proporciones razonables para los sentidos del sujeto.

### **(curaduría. reificación)**

Producto de las relaciones de intercambio comercial generadas en la esfera social y económica por el capitalismo, Lukács desarrolla, en las primeras décadas del siglo XX, el concepto



de reificación como el modo de relación propio de esta época en la medida que todas las relaciones son concebidas como relaciones entre cosas.

Tal como señala Axel Honneth: “Lukács entiende por „reificación” el hábito o costumbre de una conducta simplemente observadora desde cuya perspectiva el entorno natural, el entorno social y los potenciales propios de las personas son concebidos de manera indolente y desapasionada como algo que tiene cualidad de cosa.” (2007: 30) Entendiendo esta dinámica como una “segunda naturaleza”.

Si el desarrollo de los museos bajo la luz del racionalismo moderno en el siglo XIX se han cobijado en una lógica disciplinaria, es factible entender que las obras encontraran su lugar en tanto cosas que se inscriben en un discurso más amplio, que ilustran el despliegue de dicho relato sustentado en los principios de la historia del arte. Remarcamos aquí el carácter de “artefacto aislado” que porta la obra de arte en el contexto de la exhibición museística en general, pero de arte en particular, que otorga un perfil distintivo al carácter expositivo racionalista, lo cual ha sido ya presentado en las propias palabras de Sloterdijk.

Esa segunda naturaleza de la que hablaba Lukács parece haber alcanzado al ámbito de exhibición tal como lo señalan algunos investigadores en la actualidad. En tal sentido, la investigadora española Isabel Tejeda Martín señala que:

“La museificación ha añadido y desplazado significados no sólo a través de las relaciones que el museo establece con las obras, sino también

a partir de sus mismos dispositivos de presentación [...] El hábito reiterado en estas formas de percepción provoca que, por un lado, no concibamos el objeto bajo otra condición que la de presentable o expuesto, y que los dispositivos de exposición se conviertan en un elemento que no se percibe como añadido sino como parte de la misma obra sin que podamos discernir dónde empieza y acaban unos u otra. Se produce entonces una imposibilidad de percibir los límites entre el museo y el objeto, llegando en los casos más graves a que las fórmulas de presentación acaben ocultando y solapando el objeto mismo. [...] Tras esta mecánica, tras estos protocolos de presentación, se esconde la cosificación de toda obra de toda imagen, de todo objeto, de toda idea [...]” (Tejeda Martín; 2010: 7-8-11)

Nicholas Serota plantea desde el título de una conferencia devenida libro, un interrogante central que la curaduría contemporánea debe asumir: *Experiencia o interpretación*. Experiencia es entendida aquí en relación al término alemán “*Erfahrung*, un término que supone a la vez la prueba sufrida, la experiencia adquirida y la experimentación en curso.” (Didi-Huberman; 2009: 359).

En algún sentido, la curaduría en tanto dispositivo vinculado a la historia del arte de corte racionalista, supone un doble efecto reificador. Por una parte, y como ya se ha señalado, opera sobre las obras estableciendo para estas un sentido cosificador, manipulándolas como meras cosas que refieren, con mayor o menor precisión, a las tesis de trabajo que aquella sostiene; por otra, tiene la pretensión de modelar la expe-

riencia del receptor a partir de la narrativa ordenada que pone en el espacio exhibitivo. Ambas lógicas reificadas están sujetas y son parte fundante del dispositivo curatorial el cual tiene como pretensión, en consonancia con el posicionamiento de la clásica historia del arte, expulsar la *inconsciencia de la obras* y volverlas *objetos de consciencia* (Didi-Hubermann; 2010a: 154), facilitando por su mediación una aprehensión racional por parte del receptor.

### (curaduría. máquina de guerra)

Es posible cruzar las problemáticas vinculadas a la curaduría con algunas conceptualizaciones desplegadas por Deleuze y Guatari, tal como lo ha intuido Didi-Hubermann en su apropiación del concepto *máquina de guerra*.

Deleuze y Guatari enfrentan las máquinas de sobrecodificación a las de guerra, para permitir la emergencia de dos lógicas antagónicas. La primera maquinaria presupone su ligazón a lo estatal, delimita un territorio operativo preciso al cual está anclado, desde el cual se despliegan líneas duras que marcan esa espacialidad, estriándola. La segunda lleva implícita en su mecánica operar por fuera de la lógica del estado, fundando una dinámica de desterritorialización que se liga a un fuerte sentido nomádico, proyectando líneas de fuga que contienen la posibilidad de una apertura hacia lo inaudito. El siguiente cuadro trata de resumir esta dinámica polar:

máquina de guerra	máquina de sobrecodificación
Fuera de la lógica del estado	Ligada a lo estatal
Desterritorialización	Territorialización
Nómada	Anclaje territorial
Líneas de fuga	Líneas duras
Liso (ausencia de agarre)	Estriado (marcas en el territorio)

Convergente con los planteos deleuzeanos, fundados en su propia experiencia como curador a partir de su trabajo en la muestra *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*; y como prosecución de sus estudios sobre Aby Warburg, en su conferencia *La exposición como máquina de guerra* (2010), Georges Didi-Hubermann presenta cuatro términos a partir de los cuales es factible pensar la modalidad exhibitiva desde una perspectiva diferenciada a la exhibición racionalista asumida por el dispositivo curatorial hegemónico.

1. **Dialéctica:** el desarrollo de una exposición debe ser pensado dialécticamente, pero despojándose de dogmatismos. En este contexto Didi-Hubermann apunta que “una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización” y, en tal sentido, los “[...] aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia. Para

mí esta oposición es fundamental. [...] Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento”. (2010b)

2. **Producción:** aquí Didi-Hubermann se apropia del pensamiento benjaminiano: “No hay dispositivo de exposición que no sea el resultado de un trabajo de producción, en el sentido que le da al término Walter Benjamin. [...] Se trata de un acto político porque es una intervención pública e incluso si ella misma lo ignora, se trata de una toma de postura dentro de la sociedad.” (2010b)

3. **Denkraum:** “[...] significa «espacio para el pensamiento», que es lo que una exposición ha de propiciar.” (2010b) Y este espacio para pensar esta asociado al *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, ya que este es concebido como “un verdadero dispositivo de saber.” Ahora bien, este desarrollo del espacio para pensar se da un ámbito de pura visualidad, en donde la argumentación no está encarnada en texto sino en la “afinidad”, en un sentido goetheano, que se da entre imágenes. Singularmente, Warburg desarrolló una conceptualización revolucionaria, a partir de la utilización de un término: “[...] «übersicht», una vista de conjunto, ver varias cosas a la vez. [...] Exponerlo, es decir, disponerlo de manera diferencial, por ejemplo, mediante planchas que yuxtaponen elementos sin que medie ninguna explicación, sino una multiplicidad de relaciones posibles.” (2010b) Esto tiene una consecuencia particular en relación al trabajo del espectador ya que, como

señala Didi-Hubermann: “En el caso de una exposición es el espectador el que, enfrentado a las distintas relaciones posibles que propone esa muestra, debe construir las determinaciones.” (2010b)

4. **Ensayo:** “[...] es un pensamiento en imágenes, un pensamiento que tiene afinidad con la imagen. [...] Un ensayista es alguien que engrana distintas imágenes de modo que saquen a la luz un pensamiento. No hay dogma aquí, sino montaje. El montaje como forma continuamente abierta.” (2010b) Por otra parte, la lógica del ensayo introduce la cuestión relativa a la *legibilidad*, la cual, en este contexto, no es otra cosa que la capacidad de que ciertos fenómenos se nos tornen perceptibles en determinado momento histórico, sumado a un posicionamiento crítico frente a ellos. “Finalmente, el ensayo conlleva la ausencia de una última palabra, de un final. Decir que uno escribe un ensayo es ya decir que uno va a volver a intentarlo, a *ensayarlo* de nuevo. Un planteamiento que remite, una vez más, al análisis que Walter Benjamin hace del montaje como un procedimiento que se basa necesariamente en la idea de que una obra de arte nunca está acabada, es siempre perfectible. *En esto debería consistir una exposición, en un ensayo basado en relaciones entre imágenes que en principio son infinitas, que pueden ser repensadas una y otra vez.*”<sup>4</sup> (Didi-Hubermann; 2010b)

4 El resaltado es del autor, no de Didi-Hubermann.

Aby Warburg (1866-1929) creador de lo que para Giorgio Agamben es una “*ciencia sin nombre*”, ideó durante los últimos años de su vida (1924-1929) lo que él denominó el *Atlas Mnemosyne*, una serie de paneles negros sobre los cuales colocaba fotografías de diversa procedencia. Estos cuadros armados con fotos exponían su propio pensamiento en imágenes, lo cual derivaba en una suerte de *memoria en acción*. Cuadros nunca definitivamente cerrados sino que generados a partir de migraciones permanentes de imágenes que iban de uno hacia otro. Hay una intención expresa de parte de Warburg, según Didi-Hubermann, de provocar direccionalidades múltiples de lectura que llevaban a “[...] demultiplicar los órdenes posibles de interpretación” (2010b). En este punto el investigador francés sugiere una vinculación con la idea de constelación benjaminiana.

Recuerdo, sobre el final, las ideas expuestas de Bernier en su referenciación a Bann, la reaparición de la formalidad del gabinete de curiosidades en el diseño conceptual de las exhibiciones contemporáneas como modo de tensionar el modo exhibitivo racional canónico, en tanto encuentro puntos de contacto con lo expresado por Didi-Huberman en el siguiente párrafo en alusión al *Atlas Mnemosyne* warburgiano, pero también un comentario, aunque parcialmente crítico, sobre la arbitrariedad que puede portar el modelo exhibitivo fundado en el gabinete de curiosidades:

“Había que inventar, por tanto, una forma nueva de colección y de exhibición. Una forma que no fuera ni ordenación (que consiste en poner juntas

las cosas menos diferentes posibles, bajo la autoridad de un principio de razón totalitaria) ni simple mezcla (que consiste en poner juntas las cosas más diferentes posibles bajo la no-autoridad de lo arbitrario). Había que mostrar que los flujos no están hechos más que de tensiones, que los fuegos artificiales amontonados terminan por explotar, pero también que las diferencias dibujan configuraciones y que las desemejanzas crean, juntas, órdenes desapercibidos de coherencia. Llamamos a esta forma un montaje”. (2009: 429-430)

### (curaduría. epílogo)

En el momento de su máxima visibilidad y presencia dentro del campo artístico, la curaduría se encuentra en una encrucijada. De una parte, su férreo anclaje a una narratividad ordenada que la ubica como quien tiene a su cargo la mise-en-scène de la historia del arte hegemónica y, por ende, como esencial configuradora de la espacialidad institucionalizada.

De otra, el sostenimiento de una apertura hacia lo inédito que implicaría restituírle cierto valor de reconocimiento a la obra, en desmedro de una postura reificante, y la refundación de un territorio que fecunde la posibilidad de restituir una experiencia con la obra que vuelva a vincular los lazos entre la inmediatez de lo sensible y la mediatez del concepto. Tal vez, en torno a ello, el concepto línea de fuga permita visualizar nuevas perspectivas en tanto apertura hacia lo inédito.

## Bibliografía

- Albano, S. (2007). *Michel Foucault. Glosario epistemológico*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bennet, T. (1999). *The birth of museum. History, theory, politics*. New York: Routledge.
- Bernier, C. (2002). *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*. París: L'Harmattan.
- Clair, J. (2010). *La paradoja del conservador*. Barcelona: Ediciones Elba.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Didi-Huberman, G. (2010a). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- \_\_\_\_\_ (2010b). *La exposición como máquina de guerra*. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=449](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=449), on-line, fecha de consulta 6 de junio de 2011.
- \_\_\_\_\_ (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- \_\_\_\_\_ (2008.) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. 1. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Honneth, A. (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Lukács, G. (1985). "La cosificación y la conciencia del proletariado". En *Historia y conciencia de clase*. Madrid: Editorial Grijalbo.
- Sloterdijk, P. (2009). *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Madrid: ediciones Siruela.
- Tejeda Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Trama Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas*. On line, consulta 02-02-2011. Disponible en : <http://web.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/ISABEL%20TEJEDA.pdf>