

Dávila-Villa, Úrsula “Modelos y Plataformas de Intercambio: Nuevas Estrategias Curatoriales en el Blanton Museum of Art”, Ponencia, CEDIP, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, mayo, 2007.

¿Ante quién y de qué manera debemos de responder a la responsabilidad curatorial en el campo museístico actual?

En Julio del 2005 el New York Times publicó el artículo “What Price Love?” [¿Qué es lo que el dinero ama?] por Michael Kimmelman, en donde argumenta que los curadores de la mayoría de los museos norteamericanos ya no son quienes están dictando el futuro de los mismos y mucho menos los que están tomando las decisiones importantes relacionadas con exposiciones o adquisiciones. En su lugar sugiere que dentro del panorama actual los patronos, directores y tendencias del mercado son quienes tienen el poder de hacer cambios y quienes están determinando el futuro de las instituciones y sus colecciones de arte.

En parte Kimmelman tiene razón al señalar la problemática actual de grades e importantes museos en los Estados Unidos en donde la falta de ética, la ambición de crecimiento exacerbado y la falta de responsabilidad ante las colecciones, artistas y visitantes se han convertido en las prácticas rutinarias. La competencia entre museos, ya sea para atraer nuevos patronos, ampliar edificios o adquirir obra nueva a costa de vender objetos de la propia colección, ha empujado a muchas instituciones a concentrarse en objetivos de corto plazo, sacrificando así la visión sólida de largo alcance, dando más importancia a las volátiles tendencias del mercado de arte actual en lugar de la propia misión institucional. Por otra parte el artículo no hace mención de algunos museos que han respondido a las fuerzas del mercado, la cultura corporativista, la globalización y el rápido consumo impulsado por la era digital, con estrategias inteligentes y asertivas que se ven reflejadas en el cumplimiento de la misión, a través de una visión curatorial responsable y programas expositivos audaces. El momento que actualmente enfrentan los museos de arte moderno y contemporáneo demanda en sí un análisis de las prácticas curatoriales internas de los museos y una redefinición de las estrategias de intercambio que se establecen entre curadores, académicos, artistas y visitantes.

Con esto en mente, presento aquí dos modelos de exposición que recientemente fueron desarrollados por el Blanton Museum of Art (BMA), museo de The University of Texas en Austin (UT), que responden a la situación y problemática que enfrentan actualmente los museos de

arte en los Estados Unidos. En primer lugar hablaré de la estructura del proyecto y exposición *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (dirigido por Gabriel Pérez Barreiro, curador de la colección Latinoamericana del BMA) y como este modelo da respuesta a las condiciones contemporáneas del campo museístico.¹ *The Geometry of Hope* propone una nueva práctica curatorial y de investigación que se caracteriza por la integración de un grupo de estudiantes de post-grado (seminario Cisneros) a lo largo de todo el proceso de conceptualización y ejecución del proyecto, abriendo así nuevas formas de intercambio entre el museo y la universidad, académicos y visitantes. El segundo caso que presento es el proyecto *WorkSpace*, éste inicia con la apertura del nuevo edificio del BMA y consiste en invitar a un artista contemporáneo a realizar una exposición de carácter experimental en el museo. El proyecto se va rotando entre los cuatro curadores de arte contemporáneo y se acompaña de un texto publicado en formato coleccionable y una serie de eventos públicos. *WorkSpace* se destaca por mantener una integridad curatorial ante la misión y las colecciones de la institución, los artistas con los que trabajamos, la comunidad universitaria y de Austin y finalmente, pero no de menor relevancia, con el ámbito internacional del circuito de arte contemporáneo en distintas regiones. Ambos proyectos, *The Geometry of Hope* y *WorkSpace* resultan del replanteamiento y análisis de la situación actual en el campo de los museos, pero sobre todo son ejemplos concretos que responden a la pregunta que planteo al comienzo de este texto: **¿Ante quién y de qué manera debemos de responder a la responsabilidad curatorial en el campo museístico actual? A continuación analizo cómo estos dos proyectos funcionan como nuevas plataformas discursivas que dan respuesta de manera concreta al compromiso y responsabilidad que tenemos frente a la misión institucional, las colecciones de arte, la comunidad de artistas contemporáneos, la historia del arte y finalmente a los visitantes de la institución.**

Con el fin dar un marco de referencia amplio para entender los cambios y procesos evolutivos por los que han pasado los museos públicos en los Estados Unidos y el estado y problemática

¹ Más adelante más discutiré en detalle el desarrollo de *The Geometry of Hope* a través de cinco plataformas distintas, que comprenden: un seminario de post-grado, la exposición en dos versiones y lugares distintos (Blanton Museum of Art y el Grey Art Gallery), un simposio conformado por dos encuentros (primera parte en The University of Texas y segunda parte en New York University), la publicación de un catálogo que presenta nuevas perspectivas sobre el arte abstracto en Latinoamérica y la creación de una página web dedicada al proyecto.

actual, me permito comenzar por una brevemente revisión de los inicios de la institución museística como una entidad pública en Europa y América.

Cuando a finales del siglo dieciocho se constituyen los primeros museos públicos en Europa, éstos se conciben como proyectos del estado con el principal objetivo de educar a las grandes masas urbanas, momento en el cual se sitúa a los individuos (visitante de los museos) como ciudadanos y no como un creyentes o sujetos leal a la corona. Estas instituciones jugaron un papel crucial en el desarrollo y constitución del estado-nación en varios países europeos, sirviendo como agentes claves para ejercer y manifestar el poder del estado y controlar a las masas a través del nuevo concepto de ciudadanía nacional.² El nacimiento de lo que hoy entendemos como museo público fue distinto en Francia, Inglaterra y posteriormente en los Estados Unidos y Latinoamérica. En el caso francés, es en 1793 cuando la nueva república se constituye después de la Revolución Francesa, momento en cual se nacionaliza la colección real, haciendo del Louvre una museo público en donde por primera vez los parisinos tuvieron la oportunidad de pasear por las galerías del recinto y admirar la colección de arte, que dicho sea de paso, fue creciendo durante la era Napoleónica haciendo del Louvre un salón de trofeos representativos del Imperio³. El caso Inglés es distinto, en primer lugar nunca existió una colección real y en segundo lugar el National Gallery surge como una iniciativa del Parlamento en 1824 y se proyecta como un lugar en donde “el público –de cualquier tipo– pudiera observar grandiosas obras de arte”⁴. Siendo que ambas instituciones surgen de contextos políticos muy distintos, ¿qué característica comparte entonces el Louvre y el National Gallery en sus respectivos inicios? La relación que se puede plantear entre ambas instituciones es el rol que jugaron como instrumento disciplinario y de control de una elite política con el fin de dominar a las grandes masas urbanas. Bajo este precepto se define entonces el cómo y dónde se debe de ejercer la ciudadanía individual y colectiva, reflejando así el concepto de democracia que los distintos gobiernos pretendían difundir. En este momento el museo se convierte en uno de los escenarios principales en donde no sólo se educa (a través de imitar al otro), sino que la arquitectura interior del recinto dictaba una autocensura de conducta hacia los ciudadanos con

² Para aundar en el tema de la creación de museos públicos ver el siguiente pie de nota y las publicaciones: Tony Bennett “The birth of the museum: history, theory, and politics” (London: Routledge, 1995) y Marc Fumaroli “The Birth of the Modern Museum” en Masterworks from the Musée des Beaux-Arts Lille, exh.cat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992).

³ Duncan, Carol. Civilizing Rituals: Inside Public Art Musuems. London: Routledge, 2001, 1995. P. 22, (todas las traducciones de volúmenes publicados en inglés fueron realizadas por la autora de este texto).

⁴ MacGregor, Neil. A Pentecost in Trafalgar Square en Whose Muse? ed. por Cuno, James. EUA: Princeton University Press y Harvard University Art Museums, 2004. P. 27

el fin de que ésta se internalizara dentro de las galerías y por ende se reflejara en espacios públicos como plazas y calles, entre otros.⁵ El caso de los Estados Unidos fue una especie de amalgama entre el Louvre y el National Gallery. El mejor ejemplo es el Metropolitan Museum of Art, que nace como concepto en París en 1866 durante una cena. En aquel momento John Jay, un *newyorkino* bien establecido, propone la creación de un museo en Nueva York que tenga la ambición de competir con la riqueza cultural del Louvre, al tiempo que fomente la educación y eleve el espíritu de todo aquel que desee visitarlo⁶. La creación de los museo públicos en los EUA tiene sus raíces en el modelo británico que imita los pasos del National Gallery adquiriendo objetos de las más altas cualidades estéticas, buscando así reunir una colección de objetos “exquisitamente bellos”⁷. Al mismo tiempo, estos museos simulan en estructura y estrategias de exhibición el modelo francés, buscando hacer de las instituciones culturales norteamericanos fuertes rivales de sus contrapartes europeas, en especial del Louvre y lograr con esto fortalecer las jóvenes ciudades de un país en proceso de conformación. El siglo diecinueve en los EUA se distingue por la creciente inmigración, en su mayoría europea, y el rápido desarrollo de las ciudades y economía americana. En este contexto es cuando las elites y clases altas de ciudades como Nueva York y Boston, entre otros, comienzan a construir museos públicos que pretendía “americanizar” a los nuevos ciudadanos provenientes de otros continentes, al tiempo que estas instituciones servían como instrumentos reguladores de conducta moral y civilidad en ciudades relativamente nuevas. Los grandes museos norteamericanos se fundan bajo el precepto constitucional norteamericano de igualdad social y la libertad de pensamiento y expresión de un sistema democrático que tenía el fin de unificar a una sociedad de antecedentes y costumbres culturales diversas. Dado que estas instituciones no son fundadas por el estado sino por la clase alta de mayor poder adquisitivo, el estatus “público” de los museos norteamericanos queda en manos de mesas de consejo conformadas en su mayoría por las mismas elites que controlaban los intereses económicos y políticos del país. Personajes como J.P. Morgan (Metropolitan Museum of Art) y la familia Rockefeller (Museum of Modern Art) fueron agentes claves que determinaron el desarrollo y perfil de los museos públicos desde finales del siglo XIX hasta gran parte del siglo XX. Así, muchas de las políticas de adquisiciones y programaciones de importantes museos fueron decididas con base a los intereses económicos y políticos,

⁵ Para un análisis de los primeros museos públicos y su efecto panóptico de auto-regulación y control de conducta ver Tony Bennett “The birth of the museum: history, theory, and politics” (London: Routledge, 1995).

⁶ Duncan, Carol. Civilizing Rituals: Inside Public Art Musuems. London: Routledge, 2001, 1995. P. 48, 49

⁷ idem. P. 57

nacionales e internacionales, de clases privilegiadas que dejaron de lado la naturaleza “pública” de las instituciones culturales.

Situándonos en la problemática actual, los años recientes han visto cambios importantes en el campo museístico en los Estados Unidos. Estos van desde una política de competencia para recaudar fondos solicitando apoyo a individuos y/o fundaciones (no gubernamentales), hasta cambios estructurales y operativos dentro de las instituciones que imitan las prácticas dominantes de cultura corporativa, alejándose así del discurso sobre ciudadanía en el ámbito cultural. A principios de la década de los noventa los museos enfrentaron una de las crisis más fuertes de las últimas décadas cuando las dos instituciones gubernamentales dedicadas al apoyo de las artes y humanidades, National Endowment for the Arts y el National Endowment for the Humanities, retiraron casi todos los fondos de apoyo a museos de arte⁸. Algunos años más tarde la crisis posterior al ataque terrorista de Septiembre de 2001 afectó fuertemente a la mayoría de las instituciones de todo el país, resultando en grandes pérdidas económicas y por ende en cambios drásticos operativos con el fin de reducir gastos. Esto afectó el programa de exhibiciones reemplazando la misión educativa por muestras de gran atracción popular, los famosos *blockbuster*⁹. **Durante los últimos años las exposiciones han dejado de aportar nuevos conocimientos a la historia del arte produciendo muestras que responden más a la necesidad de atraer nuevos “consumidores” (visitantes) y que tengan el potencial de recaudar fondos.** Un ejemplo emblemático de la utilización de la institución museística como parque de atracciones que llame al gusto popular y que funcione como fuente de ingresos fue la exposición ***The Art of the Motorcycle* presentada por el Guggenheim Museum de Nueva York en 1998.** Para esta muestra el museo entero se cubrió de espejos y los objetos en exhibición eran motocicletas antiguas y modernas que se ubicaban a lo largo de las rampas del emblemático espiral de Frank Lloyd Wright. **Este tipo de exposiciones ejemplifican la falta de responsabilidad curatorial ante la misión institucional y las colecciones de arte. Cuando el**

⁸ Para más información sobre el tema ver *The Economics of Art Museums*, ed. Martin Feldstein (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

⁹ En el artículo *Defending Goliath: Hollywood and the Art of the Blockbuster [Defendiendo a Goliath: Hollywood y el arte del blockbuster]* publicado en Mayo 6, 2007 en el New York Times la autora Manohla Dargis define *blockbuster* de la siguiente manera: "BLOCKBUSTER normalmente se utiliza para describir productos de gran comercialización ya sea películas de cine, producciones de teatro, exhibiciones de museos, canciones, libros e inclusive farmacéuticos. Muy probablemente el origen de la palabra proviene de las bombas de alto alcance llamadas *blockbusters* que fueron utilizadas por el British Royal Air Force durante la Segunda Guerra Mundial en contra de los alemanes. Poco después la palabra pasó a ser de uso cotidiano al aparecer en anuncios promocionales antes de que la Guerra terminase."

objeto de estudio deja de relacionarse seriamente con la historia del arte y se sitúa únicamente dentro de la cultura popular los museos están ignorando la importancia y valor de sus propias colecciones de arte y el compromiso que tienen ante los artistas y objetos que los cimienta como institución cultural. Ahora, es importante mencionar que el interés por atraer a un público más amplio es una tendencia que no sólo tiene que ver con el número de entradas que se puedan vender. Los últimos diez años han visto un cambio drástico en la cultura museística que ha dejado atrás la visión de un museo como un lugar de culto destinado sólo para algunos cuantos. A pesar de que en sus inicios los museos se conciben como una arena democrática e inclusiva de cualquier tipo de personas, **es durante la era modernista cuando éstos se alejan de este precepto de igualdad y se convierte en instituciones elitistas destinadas a grupos selectos de personas pertenecientes en su mayoría a clases dominantes.** Actualmente la tendencia vuelve a centrarse en la misión educativa e inclusiva y a su vez se ha integrado el interés por presentar al museo como sitio de placer y sobre todo entretenimiento. Esto último responde a la cultura capitalista y de consumo que refleja las **prácticas corporativistas que envuelve a la sociedad americana.** Cuando el Museum of Modern Art (MoMA) reabrió sus puertas con su nuevo edificio en el 2005 Glenn Lowry, director del museo, defendió el alza de precio de la entrada al museo (de \$8 dólares pasó a \$20) argumentando que la mayoría de la gente gasta casi lo mismo en entradas al cine y que para aquellos que no pudieran pagar el precio el museo es gratis los viernes en la tarde (promoción patrocinada por la corporación de hipermercados Target)¹⁰. **Es preocupante que la línea que diferencia el entretenimiento y arte por lado y filantropía y comercio por otro, se vuelve cada vez más invisible**¹¹. Esto cuestiona el compromiso que se tiene con la misión institucional, especialmente cuando en la mayoría de los museos en el contexto estadounidense plantean la educación al centro de su misión. Por otro lado, **la tendencia de integrar a una comunidad más amplia de personas que tengan interés en el arte (y que no necesariamente sean historiadores de arte) ha abierto grandes oportunidades para los museos, haciendo de éstos un espacio en donde a través de obras de arte se puede establecer un vínculo directo con un mundo de ideas, fomentando así el pensamiento crítico y conciente del visitante.** Bajo este precepto, el **Blanton Museum of Art inauguró su nuevo edificio en abril del año pasado tras una reestructuración de carácter organizacional y misión institucional.** Estos cambios se vieron

¹⁰ Presentación ofrecida por Glenn Lowry en el MoMA, Nueva York, Marzo 2005.

¹¹ Wood N., James. *The Authorities of the American Art Museum* en *Whose Muse?* ed. por Cuno, James. EUA: Princeton University Press y Harvard University Art Museums, 2004. P. 121

reflejados tanto en la identidad gráfica, como dentro de las galerías y en el mensaje principal que emblematiza el nuevo espíritu de la institución: “Art is ideas” [El arte es ideas.]. El BMA no dejó de lado su misión como un museo universitario dedicado a la educación, por el contrario, la fortaleció al replantear el alcance educativo más allá del campo universitario, extendiéndolo a la comunidad de Austin. El entusiasmo por parte de la comunidad se vio reflejado durante el fin de semana de inauguración del nuevo edificio donde 22 mil personas visitaron el museo y participaron en actividades varias. **A pesar del gran éxito e interés de los visitantes por conocer el nuevo edificio, creo que el carácter hospitalario del museo debe de invitar a disfrutar del arte y cultura a través de una experiencia placentera y acogedora pero sin llegar a simular una especie de festival o feria de calle. Aquí vuelve a tener gran relevancia la responsabilidad curatorial ante la conservación de los objetos en exposición e inclusive con los visitantes mismos al proporcionar un ambiente agradable donde se estimule el pensamiento a través de ver y observar obras de arte.**

El conjunto de cambios y retos que presento aquí han complejizando el rol del curador dentro de la estructura museística, provocando así que obligadamente se replanteen las plataformas que fomenten el intercambio asegurando así que tanto la misión institucional sea llevada a cabo con los más altos estándares y que se responda a la responsabilidad que como curadores tenemos ante las colecciones, artistas, academia y visitantes.

Para ejemplificar lo anterior comienzo con ***The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection***. Como mencioné anteriormente, este proyecto se caracteriza por una integración real entre la academia y el campo curatorial¹². El proyecto nace con el seminario de post-grado Cisneros dirigido por Gabriel Pérez-Barreiro y conformado por el cuerpo curatorial del departamento de arte latinoamericano del BMA y alumnos de historia de arte de UT y otras universidades, entre ellas New York University y la Universidad de Buenos Aires. **La concepción y premisa curatorial de la exposición fue un ejercicio que se realizó en equipo y a través de conversaciones en donde se plantearon distintos modelos que buscaban dar una nueva lectura a la Colección Cisneros y profundizar en el estudio del desarrollo del arte abstracto en Latinoamérica.** A su vez, el seminario Cisneros proporcionó una plataforma discursiva entre curadores, estudiantes y académicos invitados que

¹² A diferencia de Latinoamérica, en los Estados Unidos existe gran tensión entre la academia y el campo curatorial que ha resultado en poco intercambio y comunicación entre ambos ámbitos aún cuando los temas sean los mismos.

permitió ahondar no sólo en los aspectos históricos de las obras de estudio, sino también en los distintos contextos que gestaron este arte a lo largo de la primera mitad del siglo veinte. Con esto en mente nació el concepto sobre el cual la exposición *The Geometry of Hope* toma forma, presentando así el desarrollo del arte abstracto de manera cronológica y situando seis contextos de ciudades distintas: Montevideo en la década de los veinte, Buenos Aires en los cuarenta, São Paulo y Rio de Janeiro en los cincuenta y sesenta y finalmente Paris y Caracas en los sesenta y setenta. Un aspecto importante durante la conceptualización de esta exposición fue la integración de la práctica y visión curatorial desde los inicios de la investigación. Aspectos como el diseño de exposición (realizado por Carmen Araujo, arquitecta radicada en Caracas) y la utilización de estrategias didácticas fueron discutidos dentro del seminario. De suma importancia fue mantener la integración de estudiantes y curadores durante la ejecución de los distintos aspectos museográficos que distinguieron esta exposición. Por ejemplo, la decisión de incorporar imágenes históricas en sala y la elaboración de textos contextuales pensados para abrir cada módulo de ciudad fueron desarrollados por el equipo Cisneros. La exposición se recibió con gran éxito en el BMA de febrero a abril de este año y se presentará una versión ligeramente distinta en la Grey Art Gallery, New York University este septiembre próximo. Por otro parte, un tercer elemento del proyecto fue la publicación del catálogo de mismo nombre que la exposición en el que participaron tanto curadores y académicos especializados como los estudiantes del seminario. El resultado de la publicación, que tiene la misma estructura cronológica y geográfica de la exposición, ofrece un panorama amplio a nivel contextual, situando cada una de las ciudades a través de ensayos escritos por seis voces distintas y profundizando en el estudio de una selección de obras a través ensayos individuales. Así mismo, las estrategias de exhibición se ven reflejadas en el diseño de catálogo integrando la intención de recrear el ambiente y momento histórico de cada una de las ciudades discutidas a través de fotografías. Un tercer elemento fue el simposio que acompaña la muestra. El primero encuentro se realizó en paralelo a la inauguración de la muestra en Austin, mismo que siguió el modelo de integración planteado por el seminario convocando a los siguientes participantes: el curador actual de la Colección Cisneros, Ariel Jiménez, el antiguo curador y hoy asesor de la Colección y curador de MoMA, Luis Pérez-Oramas y cuatro candidatos a doctorado, entre ellos María Amalia García (Universidad de Buenos Aires), Juan Carlos Ledesma (Columbia University), Adele Nelson (New York University) y Anna Pozzi-Harris (UT). A través de esta integración se planteo una plataforma de intercambio que abrió lugar las nuevas voces e intereses de una generación de

académicos jóvenes. El segundo encuentro se realizará en octubre en la New York University y plantea un estructura distinta que ofrece una mirada hacia la década de los años setenta y la relación que tiene Nueva York con el desarrollo del arte abstracto. El último elemento del proyecto integra la necesidad de responder a la era digital que demanda fácil acceso de información, a pesar de la distancia. Pensando en esto se desarrolló una página de internet realizada por Rachel Varon, una estudiante del post-grado en educación en UT. Tomando como base los textos de catálogo y las imágenes de obras y ciudades, se diseñó un sitio que parte de las obras de arte hacia distintas direcciones como la vida de los artistas y los momentos históricos en cada ciudad, brindando aun más textura a un proyecto rico en información¹³. Resumiendo de manera concreta cómo es que *The Geometry of Hope* es una estrategia y respuesta curatorial puntual que mantiene una integridad sólida ante la misión educativa del museo y el interés por brindar una experiencia placentera cito un fragmento de un artículo escrito por Willard Spiegelman y recientemente publicado en el Wall Street Journal:

You might think that looking exclusively at geometric abstraction would leave you with an empty, cold feeling. But you walk away from this show warmed, enriched, indeed educated by the sheer pleasure of color, line and spatial rearrangements in painting and sculpture. Its deep humanity is life-affirming, even in the absence of the human figure. The didactic mission of the university has never been so easy to accept.¹⁴

El segundo ejemplo que discuto parte del compromiso que el BMA tiene por fortalecer la presencia de arte contemporáneo de diversas regiones dentro de las galerías del museo. Con la apertura del nuevo edificio el museo designó una de las galerías como *WorkSpace*, espacio destinado a presentar arte contemporáneo de carácter experimental a lo largo todo el año. Las exposiciones se van rotando entre los cuatro curadores de arte contemporáneo: Kelly Baum, Annette Carozzi, Gabriel Pérez-Barreiro y yo. Entre los artistas invitados hemos tenido a Daniel Joglár, Carol Bove, Cristián Silva, Matthew Day Jackson, Jed Ceasar y próximamente estarán Josefina Guilisasti y Paul Ramirez Jonas. **Como lo mencionaba en un principio cada exposición**

¹³ Esta página se puede visitar en <http://www.utexas.edu/cofa/bma/interact/goh/pachy/>.

¹⁴ “Uno podría pensar que al observar únicamente arte abstracto éste podría provocar una sensación de vacío y frialdad. Pero después de ver esta exhibición uno se va lleno de un cálido sentimiento y enriquecido con un conocimiento más amplio provocado por el simple placer del color, líneas y arreglos espaciales entre pinturas y escultura. Su profunda humanidad reafirma el significado de la vida, inclusive frente a la ausencia de la figura humana. La misión didáctica de la universidad nunca había sido tan fácil de aceptar.” Spiegelman, Willard. *Abstraction Warmed by Deep Humanity*. Wall Street Journal. Marzo 22, 2007; Page D8

se acompaña de un texto publicado en formato coleccionable que permite toda clase de libertades de encuadre al curador, ofreciendo así la posibilidad de hacer una reflexión crítica del proyecto, integrar la voz del artista a través de una entrevista o simplemente hacer del texto parte de la obra misma. Por otro lado, el dinamismo que ha traído *WorkSpace* a las galerías del museo se ve reflejado en las aulas universitarias y en el crecimiento de la colección de arte contemporáneo del museo. Adicionalmente, siendo que los artistas invitados visitan Austin un par de veces, éstos logran establecer vínculos directos con los estudiantes de la universidad de departamentos variados y con la comunidad de artistas e interesados en arte contemporáneo de la ciudad, haciendo del proyecto una verdadera plataforma de intercambio. Aunando a esto, cuando recibimos artistas de Latinoamérica las visitas se hacen aún más ambiciosas buscando expandir al máximo los intercambios entre artistas de varias regiones utilizando así los recursos, tanto de la universidad como de ciudades vecinas que enriquezcan la visita de los artistas. El mejor ejemplo es el caso de Josefina Guilisasti artista contemporánea chilena. Durante su primer viaje a Austin en 2005, visitó también Marfa (ciudad localizada al oeste del estado de Texas, en donde Donald Judd decidió establecerse y crear un paraíso idílico de esculturas minimales, hoy la Fundación Cinnati). Guilisasti desarrolló el proyecto *Marfa/Puerto Viejo*, próximo *WorkSpace* a inaugurar en verano y curado por Gabriel Pérez-Barreiro, a partir de esta visita. Después de ver las grandes esculturas minimales de Judd a lo largo del desierto que caracteriza el paisaje del oeste de Texas (región fuertemente subsidiada por el gobierno y de grandes yacimientos petroleros), ella percibió la íntima similitud entre este contexto y el desierto del norte de Chile, lugar en donde durante los veranos familias indigentes construyen viviendas muy precarias en forma de cubo hechas a partir de materiales de desecho que formalmente se asemejan a las esculturas minimales de Judd. *Marfa/Puerto Viejo* es una serie de cuatro pares de grandes óleos realizadas a manera hiper-realista que representan los paisajes de ambos sitios y presentan una compleja lectura sobre la manera que se produce arte, la relación de éste con el paisaje, al tiempo que integran cuestiones vinculadas con situaciones sociales y económicas que gestan expresiones formales similares pero de implicaciones humanas muy distintas.

***WorkSpace* no sólo se ha caracterizado por ser una exposición más dentro del programa del museo, sino que se ha convertido en un modelo de conexión que provoca, a través de las obras y los artistas, conversaciones relevantes en el contexto de historia del arte e invita a una discusión sobre corrientes de pensamiento contemporáneo que van desde el ámbito**

académico hasta la fenomenología de la vida cotidiana. Este proyecto ha respondido y respaldado a los artistas que han formado parte de él y ha fortalecido la colección del museo a través de la adquisición de algunas obras que han sido parte de las distintas muestras presentadas, reflejando así los esfuerzos curatoriales por responder a la misión y audiencia del museo así como contribuir al enriquecimiento de la historia del arte fuera del canon establecido.

Como conclusión vuelvo a las palabras de Kimmelman que cito al principio de este texto en donde habla de la ausencia alarmante de curadores como agentes estratégicos que promuevan la dirección de la visión institucional y del programa de exposiciones y adquisiciones en el contexto actual de los museos en EUA. **Creo que a pesar de las condiciones y retos actuales los curadores debemos de tomar una posición firme que refleje nuestro compromiso con una visión propia y una integridad curatorial que responda con proyectos concretos a la misión institucional, las colecciones de arte, artistas contemporáneos, la historia del arte y a los visitantes.**

La misión educativa de los museos no se debe de perderse de vista, pero ésta tiene que estar cimentada en entender el proceso de aprendizaje como un ejercicio dinámico que lleve a distintas ideas a partir de obras de arte a través de plantear un ejercicio de pensamiento crítico a todos los niveles de interés y profundidad de estudio.

Los modelos y estrategias curatoriales que hemos llevado a cabo en el BMA a través de proyectos como *The Geometry of Hope* y *WorkSpace* parten de este criterio y hacen de las visitas al museo una experiencia placentera que informa y expande el conocimiento de todo aquel que entra en contacto con los objetos de arte a través de distintas plataformas de difusión. El clima político y social actual de los EUA empuja a que como curadores llevemos nuestras instituciones a ser verdaderos agentes dinámicos de cambio que impulsen a la reflexión y profundización de temas varios no sólo relacionados con el contexto estadounidense sino que expanda las fronteras a través del continente.

Alexis Tocqueville planteó alguna vez la siguiente pregunta, “A qué tipo de despotismo deben de temerle las naciones democráticas?” y Adam Gopnik dió la siguiente respuesta, “Aquel despotismo paternal e invisible propio de la cultura de entretenimiento”¹⁵. Estas palabras

¹⁵ Wood N., James. *The Authorities of the American Art Museum* en *Whose Muse?* ed. por Cuno, James. EUA: Princeton University Press y Harvard University Art Museums, 2004. P. 126

ilustran de manera muy clara la problemática generalizada de los museos norteamericanos. Vuelvo de nuevo a la pregunta que planteo en un principio:

¿Ante quién y de qué manera debemos de responder a la responsabilidad curatorial en el campo museístico actual?

Ante nosotros mismos y de una manera íntegra y congruente que refleje nuestra visión como curadores y ciudadanos y nuestra apreciación y respeto por el arte y aquellos que lo producen.

Bibliografía

- Bennett, Tony. *The birth of the museum: history, theory, and politics*. London: Routledge, 1995.
- Dargis, Manohla. Defending Goliath: Hollywood and the Art of the Blockbuster. New York Times. New York: Mayo 6, 2007.
- Duncan, Carol. Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. London: Routledge, 2001, 1995.
- MacGregor, Neil. *A Pentecost in Trafalgar Square* en Whose Muse? ed. por Cuno, James. EUA: Princeton University Press y Harvard University Art Museums, 2004.
- Fumaroli, Marc. *The Birth of the Modern Museum* en Masterworks from the Musée des Beaux-Arts Lille, exh.cat. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Kimmelman, Michael. "What Price Love?", New York Times. New York: Julio 17,
- Spiegelman, Willard. "Abstraction Warmed by Deep Humanity", Wall Street Journal. Washington: Marzo 22, 2007.
- Wood N., James. *The Authorities of the American Art Museum* en Whose Muse? ed. por Cuno, James. EUA: Princeton University Press y Harvard University Art Museums, 2004.