

El término curaduría y la acción curatorial en arte, un breve repaso¹

Ana María Sánchez Lesmes^{1*}

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18p106-116>

Resumen

El siguiente artículo aborda el término curaduría y la acción curatorial en arte, repasando las expresiones *curador* y *comisario* en relación a las tradiciones museológicas anglosajonas y francófonas. Así mismo, comprende una revisión al devenir de la práctica en tanto sus lugares de implementación, actores, cualidades, definiciones, retos y complejidades, con el ánimo de establecer algunos postulados que permitan la comprensión del fenómeno curatorial contemporáneo.

Palabras clave: Curaduría. Comisariado. Museos de arte.

The term curating and the curatorial practice in art: a brief summary

Abstract

The following article discusses the term curating and the curatorial practice in art, reviewing the expressions curator and comisario in relation to Anglo-Saxon and Francophone museological traditions. It also reviews the becoming of the practice, where it is implemented, its actors, attributes, definitions, challenges and complexities. It aims to establish some premises that help understand the contemporary curatorial phenomenon.

Key words: Curating. Comisariado. Art museums.

En el prólogo del libro *Breve historia del comisariado* de Hans Ulrich Obrist, Christophe Cherix señala:

Si la figura moderna del crítico de arte está ampliamente reconocida desde Diderot y Baudelaire, la auténtica razón de ser del comisario [curador] sigue, en gran medida, sin definirse. A pesar de la actual proliferación de cursos en estudios del comisariado [curaduría], no cabe destacar ninguna metodología auténtica ni ningún legado claro. (CHERIX, 2009, p.10)

Con esta nota introducimos el complejo campo de la curaduría y las prácticas curatoriales, ejercicios orgánicos en los que es posible distinguir posturas y corrientes que están en permanente construcción. Es decir, la investigación en artes² nos sugiere una acción que no está completamente estructurada como metodología ya que no

sólo se refiere a un campo teórico sino también a una realidad objetual, así como a una amplia gama de comunidades interpretativas. En la entrevista que realiza Nydia Gutiérrez³ a José Antonio Navarrete⁴ en el 2008, el curador reflexiona sobre un interesante aspecto de la práctica curatorial: el *componente de incertidumbre*. Si bien hay una certeza de que se trabaja en algo que incidirá en otros, no se puede saber exactamente cómo se da.

Como primera medida revisaremos los términos *curador* y *comisario*, que como se evidencia en el texto de Cherix anteriormente citado, se utilizan según el contexto y tienen implicaciones un poco distintas. El uso de la palabra comisario es propio de España y Francia, mientras que curador – traducción del inglés *curator* – es empleado en contextos anglosajones y latinoamericanos. En el estudio de la museología estas dos corrientes (francófona y anglosajona) indican disímiles maneras de generación de las instituciones museísticas y de aproximación al patrimonio cultural. Por un lado en la línea anglosajona, los museos se constituyen a partir de iniciativas civiles, como es el caso de Charles Willson Peale, quien con base en sus colecciones y las de la Sociedad Americana de Filosofía conforma el Philadelphia Museum en 1794, el primer museo público con énfasis en la educación popular. Peale impulsa el desarrollo del movimiento del Naturalismo Ilustrado (propio de la museología angloamericana a finales de siglo XVIII) como fundamento del Coleccionismo Patriótico, donde se ve implícita la intensión de *separarse de la tradición* y de los patrones culturales del imperialismo europeo mediante la consolidación del naturalismo como el pasado de la nación y la singularidad norteamericana, perfilando una suerte de identidad nacional. En tanto la tradición francófona, como señalaba ya John Cotton Dana en 1917, se compone de colecciones reunidas por poderosos individuos: príncipes, reyes, emperadores y miembros de la nobleza, quienes en un afán individualista raramente veían más allá de su propio placer o el reconocimiento de sus familias; así, los museos mayoritariamente devinieron en templos y palacios ya que originalmente sus colecciones estaban ubicadas allí. Así mismo, es posible distinguir que mediante la Revolución Francesa se afirma el Patrimonio Nacional (VASCONCELLOS, 2013, p. 96): mientras se “descabeza” al rey se *conserva el legado histórico* de la nación con los objetos de la monarquía. En ambas corrientes se puede advertir que los objetos son el fundamento de las naciones, encarnaciones de los espíritus patrióticos que sitúan en escena conceptos como identidad, tradición, memoria, mentalidades, imaginarios, entre otros.

Si bien estas dos tradiciones de pensamiento presentan marcos estructurados de acción en tanto la museología, con la curaduría es posible distinguir usos, más no corrientes⁵. Como comenta Víctor Zamudio-Taylor (2005, p. 4), el curador está

semánticamente relacionado con el curar, lo que nos remite a la acción de los conservadores contemporáneos. La palabra curador proviene del latín *curātor*, *-ōris*, vinculado a la relación curador – conservador, el que tiene *cuidado* de algo que no está en condición de administrarse por sí mismo (RAE, 2001), mientras que la noción de comisario está cargada de una semántica productiva, de autoridad y de límites, articulada a un autor y a modos de organización, como también a procedimientos de difusión y producción. José Roca (2012, p. 31) hace también esta distinción señalando que en el campo artístico el término curador proviene del medio museal anglosajón donde se utiliza la palabra *curator*, y en países como Francia y España se emplea la expresión comisario, que implica estar a cargo de un proyecto. Sin que estas sean las dos únicas aplicaciones del término (recordemos al *Ausstellungsmacher* –hacedor de exposiciones–, como se autodenominaba Harald Szeemann), es interesante vincular el hecho museológico y curatorial de estos espacios geográficos.

La tradición museológica angloamericana se refiere al paradigma del Naturalismo Ilustrado con base en la constitución de su patrimonio, vinculado a la noción de conservador – curador para este tipo de colecciones, mientras que en el caso francés se presentó la necesidad de ilustrar sobre las colecciones de los museos al abrirse al público, gracias a la Revolución Francesa. Dijéramos que las colecciones de ciencias naturales eran más cercanas a los públicos en tanto la construcción de un nuevo paradigma nacionalista, mientras que gracias al origen de las colecciones francesas – puro gusto personal monárquico – se hizo necesario explicarlas a sus nuevos “propietarios”. Maria Cristina Oliveira Bruno (2008, p. 19) distingue precisamente que el tipo de colecciones fue decisivo a la hora de ejercer las funciones del curador/comisario. Mientras que los especímenes de naturaleza (como es el caso angloamericano) necesitaban de acciones inherentes que “procedieran a la curación” de sus colecciones, los acervos artísticos exigían acciones relativas a la interpretación, lo que devino en el surgimiento de especializaciones profesionales (curador – conservador) y en la diversidad tipológica que caracteriza el universo de los museos.

La misma autora determina que en una revisión histórica de los museos⁶ es posible reconocer el surgimiento de acciones curatoriales desde hace cuatro siglos, relacionadas con la selección, estudio, salvaguarda y comunicación de las colecciones, e identifica las raíces de estas prácticas en las experiencias de los gabinetes de curiosidades, los anticuarios del renacimiento y los primeros grandes museos europeos surgidos en el siglo XVII, subrayando que dicho origen está cargado en esencia de las actitudes de observar, coleccionar, guardar, y al mismo tiempo, controlar, organizar y administrar. En el siglo XVIII se pueden citar entre otras la distribución temática de las esculturas pertenecientes al *Museo Pio-Clementino* de Roma (1773) a cargo de Giovanni Battista

Visconti; la reorganización de la galería del *Kaiserlich-Königliche Bildergalerie* en Viena (1776-1778) emprendida por Chretien de Mechel según la cronología de las pinturas, los grupos de maestros y escuelas de arte – una suerte de ilustración de la historia del arte – ; o la primera exposición retrospectiva de un artista (Joseph Vernet) realizada en 1783 por Mammés-Claude Pahin de la Blancherie, en el *Salon de la Correspondance* (VAN MENSCH, 2012).

Empero, la nominación de curador se popularizó varios siglos después, en la década de los 60 y 70 del siglo pasado. En la medida en que la percepción sobre el arte y la creación artística migró hacia la noción de práctica social, generada no sólo por artistas sino por todas las demás profesiones, saberes y personas que tienen que ver con el proceso de nombrar cualquier hecho como artístico, se llegó a cambiar la mirada sobre el *arte* en abstracto hacia la fundamentación del concepto de *prácticas artísticas*. Así, dentro de la neovanguardia se hizo notoria la actividad curatorial como práctica artística (CERÓN, 2012, p. 13), incluso denominando, en palabras de Bruce Altshuler (CHERIX, 2009, p. 12) a los curadores como creadores.

La aparición de la figura del curador contemporáneo procede de profesiones preexistentes relacionadas con el arte, como directores de museos o centros de arte, críticos y galeristas, que de manera progresiva y gracias a la profunda vinculación del arte con su puesta en escena, profesionalizaron esta práctica (CHERIX, 2009, p. 10). Inicialmente el trabajo de los curadores estaba estrechamente vinculado a las instituciones museales, siendo quienes estaban a cargo del cuidado de una colección, pero como mencionamos antes, una generación de curadores desde los años 60 – Harald Szeemann, Walter Hopps, Seth Siegelaub y Pontus Hultén, entre otros – comenzaron a redefinir la curaduría como una disciplina con dimensión autoral (ROCA, 2012, p. 30), lo que reveló la mirada subjetiva del curador, en tanto sus acciones no dejan de estar parcializadas. La migración de los espacios institucionales a otros escenarios fue común en esta generación, como narra Harald Szeemann en la entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist en 1995, donde afirma que tras su salida de la Kunsthalle Bern en 1969 emprendió el proyecto de *La agencia* (Agentur für geistige Gastarbeit), lo que le comprometió a ejercer como “prestidigitador”⁷; bajo slogans como *de la idea al clavo*, que dan cuenta de su versátil función, Szeemann desarrollaba su oficio desde la conceptualización del proyecto hasta el montaje de las obras, en lo que él denominaba *el espíritu de 1968*. Aún así, el curador señala que dependía de instituciones para exhibir sus exposiciones no institucionales –valga la redundancia–, y que esta dinámica promovió el uso de espacios no convencionales. A continuación, Roca expone su definición de curaduría autoral:

La curaduría autoral se concibe como un ensayo transmedial, interdisciplinario, y a menudo cronológico, en contraste con una aproximación más convencional a la exposición entendida como historia (lineal) del arte. Szeemann es a la vez el paradigma de esta aproximación y el ejemplo más extremo. Para los curadores de la siguiente generación, la dimensión puramente autoral se ve relativizada mediante una relación de complicidad y diálogo con los artistas. (ROCA, 2012, p. 31).

El autor refiere a la consideración de Szeemann respecto a la ética del curador contemporáneo – de su época –, que consiste en presentar su muy personal visión del arte. Frente a este razonamiento autoral, Suzanne Pagé⁸ establece que el curador no debe ser ya el centro de atención ni debe subrayar su propia subjetividad, permitiendo que sea el propio arte el que ocupe el centro, y Kasper König⁹ manifiesta consideraciones similares respecto a la invisibilidad fundamental del curador. Para Hans Ulrich Obrist el curador es un catalizador, y debe poder desaparecer una vez que logra poner en escena el trabajo del artista. Como vemos, entre dos generaciones se gesta un cambio de paradigma respecto al protagonismo/invisibilidad de los curadores y sus acciones curatoriales.

El último apartado del libro de entrevistas *Breve historia del comisariado*, de Hans Ulrich Obrist, escrito por Daniel Birnbaum – *La arqueología de lo que nos espera* –, presenta un panorama donde el papel del curador asume nuevas cualidades desde el reciente fallecimiento de figuras como Harald Szeemann y Pontus Hultén¹⁰. El contraste de estos dos personajes tiene que ver con modelos institucionales y con la propia concepción de la curaduría, puesto que sus dos maneras de ejercer la práctica curatorial permitieron la ampliación del espectro mismo; mientras Szeemann se aleja completamente de todos los intentos museológicos tradicionales de clasificar y ordenar el material cultural inventándose la figura del *Ausstellungsmacher*, Hultén pone a prueba los límites del museo de arte contemporáneo desde adentro, convirtiendo la institución en un laboratorio multidisciplinar (BIRNBAUM, 2009, p. 260).

La curaduría, que en un principio estuvo estrechamente ligada a las instituciones museísticas como lo hemos mencionado anteriormente, ejecuta desde hace algunas décadas sus acciones propias en otro tipo de espacios que no necesariamente son museos, lo que ha generado reflexiones en torno a la exposición como forma de comunicación de la investigación en artes y un medio de investigación en sí misma (CORDERO REIMAN, 2008, p. 335). La generalizada portabilidad del arte en el siglo XIX fue la base para la formulación de este paradigma cultural del mundo contemporáneo que conocemos como exposición, aunque no obstante, la producción de la neovanguardia de los años 1960 y 1970 se vio traicionada en el momento de integrarse al discurso histórico del museo, que dislocaba dichas prácticas artísticas

de sus contextos originales junto con el imperante “no tocar” tradicional de estos espacios (TEJEDA, 2011, p. 16), por lo que podemos afirmar que estas entre otras pretensiones¹¹ ampliaron las fronteras de la curaduría y la acción curatorial.

Ante tal crisis de legitimidad, los museos buscaron alternativas que permitieran una salida contemporánea (ROCA, 1996), e instituciones como el Centro Pompidou¹² promovieron experiencias con curadurías de no curadores desde 1985, convirtiéndose en un modelo seguido por otros museos como el Louvre. A la par, diversas iniciativas surgieron por parte de artistas que ejercían a la vez como curadores en espacios propios, en oposición frente a una idea de museo decimonónico y arrojado a un determinado tipo de estética de formato acartonado. Hans Ulrich Obrist con su trabajo curatorial “desmitifica la imagen ceremonial del museo y hace lo propio con la figura misma del curador, al posibilitar un distanciamiento con el poder que este tradicionalmente detenta por medio de propuestas expositivas no convencionales” (ROCA, 1996). El autor reflexiona finalmente sobre el carácter migratorio de la labor del curador contemporáneo, como del progresivo desvanecimiento de la separación entre artista y curador.

En los últimos años, como identifica Olga Fernández (2011, p. 40), la definición de *qué es un curador* y *qué es lo que hace* siempre se responde en términos análogos generalmente relacionados con otras profesiones, por la dificultad que representa poner en palabras el tipo de experiencia y conocimiento que se desarrolla en el hacer. Según hemos visto, la acción curatorial está permanentemente en construcción y expansión, y como recoge Fernández, ahora se comprende como un ejercicio cultural cada vez más amplio. Recientemente se define como “una práctica que va decisivamente más allá de producir exposiciones con un contexto transdisciplinar y transcultural, es un método genuino de generación y mediación que refleja la experiencia y el conocimiento”¹³; los curadores ya no son solo productores de significado, gracias a la conexión exponencial con el conocimiento y la mediación mediante el posicionamiento de la disciplina en la academia, también se han convertido en productores de dicho conocimiento, hecho que como la autora comenta ha sido fomentado desde los años dos mil y es conocido como ‘el giro educativo’: en este escenario la práctica curatorial no es más una pantalla/significado sino un modo de indagación/investigación, involucrando cada vez más el arte, la educación y la investigación en el ámbito académico. En este sentido, la condición del curador no termina allí.

Partamos de tres máximas iniciales: [1] frente a la crisis de la sensibilidad contemporánea¹⁴, la curaduría es la única disciplina que se ocupa críticamente de encarar este fenómeno, examinando de manera radical la constitución misma de

nuestra sensibilidad y a partir de esa verificación, reconfigurando la relación entre dicha sensibilidad y la alteridad del mundo; [2] el museo es un laboratorio para la sensibilidad; [3] el lenguaje de las imágenes¹⁵ es y debe ser el lenguaje del museo. Luego, el museo como espacio simbólico es *mediado* por la curaduría, estableciendo coordenadas que orientan a la sensibilidad colectiva frente al reconocimiento del fenómeno artístico, migrando hacia el sentido común y renovando el horizonte de sentido. De esta manera, se constituyen vectores de significación mediante la reconfiguración del espacio simbólico como espacio de tensión entre la sensibilidad común y la alteridad del mundo.

Ahora bien, la manera propia de establecer estos vectores es mediante la gramática del lenguaje de las imágenes¹⁶, ya que este es capaz de transformar el horizonte de sentido a niveles de significación genealógico, geográfico y cosmológico¹⁷. La exposición será el espacio de la simulación preliminar respecto a la posibilidad de transformar dicho horizonte de sentido, vehiculado mediante una *hipótesis narrativa curatorial* que explicita los criterios de identificación del fenómeno artístico, o denominado de manera más amplia, de los objetos de carácter poiético. Con la migración entre los niveles genealógico, geográfico y cosmológico, de manera sensible se condiciona el conocimiento del mundo: *la imagen es el lugar donde sucede el conocimiento*¹⁸.

En otros términos, el rol del curador es de una complejidad enorme. Aparte de proponer una hipótesis narrativa subjetiva, cobijada bajo un proceso investigativo riguroso que le implica ser un *experto* en alguna disciplina del saber, el curador hace devenir este proceso en un espacio de tensión (realidad objetiva) con el propósito de vehicular el conocimiento sensorial del mundo¹⁹, saneando así la sensibilidad contemporánea. Pero el proceso curatorial sigue sin terminar ahí, pues otras de sus responsabilidades insoslayables están enmarcadas en la gestión, planificación y control de los aspectos tanto conceptuales como visibles de la exposición. Para tales propósitos, el curador apoya su labor en modelos teóricos como los guiones científicos, museológicos y museográficos. Jaime Cerón (2012, p. 13) subraya que las prácticas emprendidas desde la expografía y la curaduría no son solo aspectos técnicos o logísticos sino que muchas veces constituyen el lugar donde se sitúan otros procesos creativos que también detonan el sistema mediante el cual una obra pueda ser nombrada como tal.

Finalmente, nos remitiremos a un interesante aspecto: la curaduría como acto creativo. Si bien pareciera tácita la función creativa del acto curatorial, Mariángela Méndez (2010) la equipara al ejercicio *artístico* de creación y señala que ambos – tanto la creación en artes como en curaduría– usan la misma estrategia, pero que la práctica curatorial implica más que eso. Estamos frente a una paradoja: el curador ha

de ser el representante de la sensibilidad común²⁰, y al mismo tiempo, debe estar en capacidad de dialogar con los objetos y de proponer experiencias sensibles mediante sus hipótesis narrativas. Frente a este planteamiento, retomaremos el concepto del *componente de incertidumbre*, del que nos habla José Antonio Navarrete (2008).

La curaduría, como ya lo hemos mencionado en la introducción, navega entre límites conceptuales y objetuales, sensibles e intelectuales, pragmáticos y poéticos. Ahí, en medio de las antípodas de la práctica curatorial es donde aparecen dichos umbrales de incertidumbre, porque antes que nada, la curaduría es y sigue siendo una apuesta subjetiva, la producción de un cuento, una posibilidad gnoseológica, reflexiva y emocional potentísima²¹, *pero no puedes saber cómo se da, y esos resultados no son medibles*. Entonces, ciertamente la investigación en artes se instala en el terreno de la imaginación, “y la imaginación puede ser capaz inclusive de introducir nuevas problemáticas, de inaugurar nuevas posibilidades de discusión” (NAVARRETE EN GUTIÉRREZ, 2008). Esta es la cualidad orgánica de la curaduría.

Entonces, como ejercicio creativo, la curaduría ha de devenir en sus instituciones museísticas, que siguen utilizando equipamientos y estructuras de otros tiempos²² (BORJA-VILLEL EN NAVARRETE, 2006) y que deben cambiar y ajustarse a las exigencias de su época (HERNÁNDEZ, 1997, p. 39). Sin embargo muchas de estas iniciativas continúan en campos baldíos de acción, sobre todo porque espacios simbólicos como los museos son difícilmente intervenibles y haría falta un enorme esfuerzo institucional para lograr semejante empresa. Sin embargo, como señala Carmen Hernández (1997, p. 40), la necesidad de estar en concordancia con los tiempos motivará la consecutiva ampliación experimental de algunos museos existentes, a la vez que se planteará la creación de nuevos espacios mucho más flexibles, implementándose modelos museológicos más dinámicos²³. Nos referimos a que la curaduría es a manera de fractal la perfecta materialización del quehacer museal: interdisciplinario, riguroso, sensible, dinámico, creativo y político; todo en el mismo espacio simbólico y experimental.

Notas

(1) Este documento hace parte del Trabajo de Orden Conceptual presentado para optar al título de Magister en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia.

(1*) Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Magister en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. Docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. E-mail: anmsanchezle@unal.edu.co

(2) Se empleará también este término para referirnos a Curaduría a lo largo del texto, con base en el documento ¿Qué significa investigar en artes? de Alejandro Burgos Bernal.

- (3) Actual jefe de curaduría del Museo de Antioquia.
- (4) Curador independiente de arte contemporáneo.
- (5) Aquí se recuerda que “no cabe destacar ninguna metodología auténtica ni ningún legado claro” frente a la curaduría.
- (6) La autora establece como referentes a Abreu, 1996; Barbuy, 1999; Benoist, 1971; Bittencourt, 1996; Bolaños, 2002, Bruno, 1999; Fernandez, 1999; Fontanel, 2007; Kavanagh, 1990, Lopes, 1997; Pearce, 1994; Schaer, 1993, entre otros.
- (7) “Szeemann es antes un prestidigitador que un comisario - es a la vez archivero, comisario, montador de arte, jefe de prensa, contable y, sobre todo, cómplice de los artistas.” Texto que precede la primera publicación de esta entrevista en Artforum (Nueva York, febrero de 1996).
- (8) Considerada la madre profesional de Hans Ulrich Obrist por Daniel Birnbaum. De la *siguiente generación* de Szeemann, en palabras de Roca.
- (9) Otra gran influencia de Obrist.
- (10) Director fundador del Centre Pompidou, en Francia.
- (11) Szeemann procuraba crear “poemas en el espacio”; mediante las exposiciones de arte el curador proponía *proyectos espirituales capaces de invocar modos alternativos de organizar la sociedad*.
- (12) Recordemos la apuesta de Pontus Hultén en tanto la conversión del museo en un laboratorio multidisciplinar (BIRNBAUM, 2009, p. 261).
- (13) Traducción libre de la nota citada por Fernández, tomada del brochure de la conferencia *Cultures of the curatorial* en enero del 2010.
- (14) Se asume la pérdida de obviedad de eso que antes llamábamos sin mayores aclaraciones *obra de arte*. La sensibilidad común no es más capaz de identificar los objetos de carácter poético sobre los objetos de carácter pragmático. En la modernidad, la distinción de estos dos criterios aristotélicos se difumina, generando lo que hemos denominado *la crisis de la sensibilidad contemporánea*.
- (15) Aunque denominemos en este texto al *lenguaje del museo* como *lenguaje de las imágenes*, cabe anotar que: “Desafortunadamente no hay la misma simetría entre el reconocimiento y la producción de imágenes que entre la comprensión y producción de frases, lo que permite suponer que la competencia pictórica difiere de la competencia lingüística, y que las imágenes no constituyen un lenguaje”. (DANTO, 1995, p. 38).
- (16) “El punto de inflexión es el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, mapa que asocia y significa la transmisión cultural de las imágenes por medio de relaciones perceptuales y visuales que traspasan los límites de la tradición escrita. La ausencia de texto nos conecta con un conocimiento visual diferente y propone un nuevo orden en la decodificación de la imagen. En palabras de Didi-Huberman, el historiador del arte alemán “supuso el gran momento, el gran giro para entender qué son las imágenes”. De esta forma, el ejercicio se propone como un laboratorio de encuentros entre imágenes, esto es la historia del arte como colección transcultural y transtemporal”. (SALCEDO FIDALGO, 2011, p. 100).
- (17) En el estudio que Georges Didi-Huberman hace del atlas de las imágenes de Aby Warburg, se devela una forma visual de conocimiento articulada desde un pequeño universo simbólico (nivel genealógico), un nivel cultural (geográfico) y un nivel de carácter cosmológico. Idealmente la gramática del lenguaje de las imágenes debe migrar en estos tres niveles, así, se ampliará el horizonte de sentido efectivamente.
- (18) Esta reflexión teórica es producto del módulo *Prácticas Curatoriales Contemporáneas* de la Maestría en Mu-

seología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional, ofrecido por el maestro Alejandro Burgos Bernal. Consignada en el documento *¿qué significa investigar en artes?*, sin publicar.

(19) El curador es *un activador de sentidos* (José Antonio Navarrete).

(20) El curador debe ser *el más común de todos los hombres* (Charles Baudelaire).

(21) Museums and museums exhibitions had the power to *create memorable experiences that could stimulate and inspire people* (SKRAMSTAD, 2004, p. 121).

(22) Para Manuel Borja-Villel se debe dar un cambio a varios niveles: *la narración, el dispositivo de exposición, la forma de coleccionar y la necesidad de entender al público como agente*. Todos implican a la curaduría.

(23) Carmen Hernández propone el modelo del *museo-máquina* (en contraste al *museo-manufactura*), que ya no es solamente un lugar de colección, sino de programación y de dirección artística. Un intento de dejar su papel sacralizador para apoyar la producción.

Referencias

BIRNBAUM, Daniel. La arqueología de lo que nos espera. En: ULRICH OBRIST, Hans. *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT publicaciones, 2009, p. 257-261.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. En: JULIÃO, Letícia (coord.). *Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curatorias, exposições, ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 16-25.

BURGOS BERNAL, Alejandro. *¿Qué significa investigar en artes?*. Sin publicar: 2012.

CERÓN, Jaime. Cosas que ocurren cuando las prácticas artísticas circulan. En: MINISTERIO DE CULTURA (ed.). *Museología, curaduría, gestión y museografía: manual de producción y montaje para las artes visuales*. Colombia, 2012. p. 9-14.

CHERIX, Christophe. Prólogo. En: ULRICH OBRIST, Hans. *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT publicaciones, 2009. p. 9-13.

CORDERO REIMAN, Karen. La galería universitaria como espacio de experimentación docente y dispositivo de reflexión interdisciplinaria. En: STANBURY, Peter; DE CLERCQ, Steven; CUÉ, Ana Laura (Coords.). *Nuevas rutas para los museos universitarios: Sexto Congreso Internacional de Museos Universitarios*. México: Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, 2008. p. 335-342.

DANTO, Arthur. El final del arte. *El Paseante*, n. 23-25, p. 30-55, 1995.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA [versión electrónica]. *Curador*. Real Academia Española, 2001. Disponible en: <<http://rae.es/recursos/diccionarios/drae>>. Consultado el 12 dic. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Museo Reina Sofía, 2011. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>>. Consultado el 30 ene. 2013.

FERNÁNDEZ, Olga. Just what is it that makes 'Curating' so different, so appealing?. *OnCurating*, n. 8, p. 40-42, 2011.

GUTIÉRREZ, Nydia. *Entrevista a Manuel Borja-Villel*. Sin publicar: 2006.

GUTIÉRREZ, Nydia. *Entrevista a José Antonio Navarrete*. Sin publicar: 2008.

GUTIÉRREZ, Nydia. *Entrevista a Mariángela Méndez*. Sin publicar: 2010.

HERNÁNDEZ, Carmen. *Temas de Museología Serie de Reflexiones en el Museo*. Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes, 1997.

PEALE, Charles Willson. My design in forming this museum. En: GENOWAYS, Hugh; ANDREWS, Mary Anne (eds.). *Museum origins*, Readings in early museum history & philosophy. Lanham: Altamira Press, 2008, p. 23-28.

ROCA, José. *Curar el museo*. Esfera pública, 1996. Disponible en: <<http://www.esferapublica.org/archivox0.htm>>. Consultado el 2 feb. 2013.

ROCA, José. Notas sobre la curaduría autoral. En: MINISTERIO DE CULTURA (ed.). *Museología, curaduría, gestión y museografía*: Manual de producción y montaje para las artes visuales. Colombia: Autor, 2012, p. 27-34.

SALCEDO FIDALGO, Diego. Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos. *Museo y territorio*, n. 4, p. 95-101, 2011.

SKRAMSTAD, Harold. An Agenda for Museums in the Twenty-first Century. En: ANDERSON, Gail (Ed.), *Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Lanham: Altamira Press, 2004, p. 118-132.

TEJEDA MARTÍN, Isabel. La copia y el dispositivo documental. Recursos didácticos ante la cosificación del arte contemporáneo por parte de la museografía modernista. *Educación Artística Revista de Investigación*, n. 2, p. 196-198, 2011.

ULRICH OBRIST, Hans. *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT publicaciones, 2009.

VAN MENSCH, Peter. *Enkele jaartallen uit de museumgeschiedenis*. Mensch museology, 2012. Disponible en: <<http://menschmuseology.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/06/Museumgeschiedenis.pdf>>. Consultado el 4 feb. 2013.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Patrimonio, memoria y educación: una visión museológica. *Memoria y sociedad*, v. 17, n. 35, p. 94-105, 2013.

ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor; ORTIZ, Bernardo. *Taller de Curaduría*. Colombia: Ministerio de Cultura, 2005.

Recebido em: 06/03/2014

Aceito para publicação em: 01/12/2014