

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: La práctica atrevida: pasado y presente de las curadurías en Puerto Rico
Title: The Daring Practice: Past and Present of Curating in Puerto Rico

Autor / Author: Sabrina Ramos
Curadora y Crítica del Arte Independiente

Resumen: El prolífico autor Nelson Rivera comparte sus experiencias como curador, su perspectiva sobre las características de la curaduría y sus memorias sobre la historia de esta práctica en Puerto Rico desde los años ochenta.

Abstract: The prolific author Nelson Rivera shares his experiences as a curator, his perspective on the characteristics of curatorship, and his memories on the history of this practice in Puerto Rico since the 1980s.

Palabras clave: Curaduría, Exhibiciones, Puerto Rico, Nelson Rivera, Sabrina Ramos

Keywords: Curatorship, Exhibitions, Puerto Rico, Nelson Rivera, Sabrina Ramos

Sección: Entrevistas / **Section:** Interviews

Publicación: 15 de marzo de 2015

Cita recomendada: Ramos, Sabrina. "La práctica atrevida: pasado y presente de las curadurías en Puerto Rico", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de marzo de 2015, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



La práctica atrevida: pasado y presente de las curadurías en Puerto Rico

Sabrina Ramos

Curadora y Crítica del Arte Independiente



Antonio Navia: *Obras 1974-1984*, Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR-Recinto de Río Piedras, 1985. Foto: Nelson Rivera.

Nelson Rivera es dramaturgo, curador y profesor universitario. Es autor de los libros *Con urgencia: escritos sobre arte contemporáneo* (EDUPR, 2009) y *Sucio Difícil: piezas para el teatro* (Isla Negra, 2005). En la siguiente entrevista dialogamos con él sobre la historia de la curaduría puertorriqueña.

Sabrina Ramos Rubén: Nelson, has sido curador durante treinta años. Háblame un poco sobre los inicios de la curaduría en Puerto Rico.

Nelson Rivera: La primera vez que escucho la palabra “curaduría” o “curador” fue a principio de los años ochenta, con María del Pilar González Lamela, Haydée Venegas y Marimar Benítez, quienes eran las profesionales que conocía en ese momento. Es a través de su trabajo, y después con Flavia Marichal y Norma Rosso en el Museo de la UPR (Museo de Historia, Antropología y Arte), que adquiero consciencia de que hay tal cosa como el “comisario” o la “comisaría”.

S.R.R: Sin embargo, hay que recalcar que siempre ha habido curadores: quienes seleccionaban las obras para las exhibiciones en las instituciones eran curadores, aunque no se nombraban como tal. Incluso el mismo Francisco Oller organizaba exposiciones colectivas. ¿Crees que se podría llamar a los primeros gestores culturales en las artes puertorriqueñas, tales como Arturo Dávila, Osiris Delgado y Ricardo Alegría, proto-curadores?

N.R.: Ciertamente, porque las personas que organizaban exposiciones en Puerto Rico, que escogían obras, realizaban parte del trabajo del curador. Se podría pensar que recientemente se empieza a usar el término, pero en realidad eso es falso: en mi caso, sé que desde principios de los años ochenta ya se manejaba. No solamente se manejaba el término, se manejaba la profesión. La razón por la cual conocí esa disciplina fue, precisamente, porque vi a estas personas que te mencioné hacer el trabajo y de ellas aprendí qué significaba hacerlo.

S.R.R.: ¿Cómo coincidía el trabajo curatorial local con lo que estaba pasando internamente con la figura del curador?

N.R.: Fíjate, no te podría decir, en ese momento no tenía idea de lo que estaba pasando fuera. Estaba aprendiendo sobre lo que se hacía aquí, por mi cuenta. Mi iniciación en la curaduría fue puramente circunstancial y, también por circunstancias, lo continué haciendo. Ahora es que, treinta años después, digo: “yo estaba haciendo eso”.

S.R.R: ¿Circunstancial en qué sentido? ¿Podrías narrar tu experiencia?

N.R.: Empecé haciendo curaduría en la UPR, en el Recinto de Humacao, donde enseñé. Me nombraron director de la Oficina de Actividades Culturales y decidí crear una galería en el vestíbulo del teatro del recinto. Al principio, las exposiciones que presentaba ya estaban organizadas, como la primera, Litografías, de Susana Herrero. Simplemente las pedí prestadas del lugar original. Eso fue en 1983. Al año siguiente ya decía: “vamos a organizar nosotros mismos las exhibiciones”, pero no decía “voy a hacer la curaduría de tal cosa”. Así fue como empecé a hacer los escogidos y a escribir sobre esos artistas, sin considerarme “curador”.

S.R.R: ¿Cuál fue la primera exhibición curada como tal que hiciste?

N.R.: Las tres primeras fueron *Esencia: pinturas de Carmelo Sobrino*, *Cerámica puertorriqueña contemporánea*, y *Tres ensayos fotográficos* de Héctor Méndez Caratini.

S.R.R: ... cuyos ensayos están incluidos en tu libro *Con urgencia*.

N.R.: Sí. También invité a Jack Délano a presentar *Contrastes* y a Frieda Medín a presentar

Imágenes arrancadas. Ahí en verdad fue que aprendí a manejar la profesión. Por ejemplo, la exposición de Medín fue básicamente igual a su primera exhibición individual, que había montado en la Liga de Estudiantes de Arte en el año 1984. La conozco allí y la invito a exhibir esos trabajos en Humacao. Pero como nuestra galería era completamente abierta, decidí que para su exhibición cerraríamos todo el espacio. Construimos una “habitación” y ahí Medín montó toda su exhibición. A ambos nos gustó mucho porque le dio otra dimensión a la pieza que en la Liga de Arte, que es un espacio bastante abierto, no tenía. En Humacao estabas encerrado en esa casa con aquellas imágenes y la instalación tenía un aspecto más fuerte.



Jack Délano, *Contrastes*, 1984. UPR-Recinto de Humacao. Foto: Nelson Rivera.

Así uno va aprendiendo qué cosas funcionan y qué cosas no, cuando realizas un montaje, cuando estás trabajando con un artista. Todavía recuerdo *Imágenes arrancadas* con mucha emoción, porque la comunidad universitaria también la disfrutó mucho. Por ejemplo, los empleados no docentes del Recinto iban a visitarla en su hora de almuerzo. Era bueno oír a los conserjes hablando de arte y comentando cosas inteligentes. Para mí, esa es la verdadera función de un curador: permitir que el buen trabajo de un artista sea legible y accesible para la comunidad a la cual está dirigida. Eso no quiere decir que vas a hacer algo fácil, al contrario:

siempre apuesto a las cosas más complicadas y “difíciles”, porque pienso que tienen que ser un reto para el público. Eso lo aprendí de las curadoras de los años ochenta, como Haydée Venegas, quien hacía exhibiciones realmente atrevidas, que nadie había hecho en ese momento. Una de las exhibiciones más importantes que he visto, de 1983 si mal no recuerdo, fue una que Venegas organizó, llamada *Obra única sobre papel*. Su intención era reunir a todos los artistas puertorriqueños contemporáneos que estaban trabajando el dibujo. Ella se dio cuenta de que el dibujo podía ser muchas cosas, porque había artistas que añadían objetos al papel o que dibujaban sobre superficies poco ortodoxas. Venegas quería redefinir lo que es el dibujo, por eso el título de la exhibición, su redefinición de “dibujo”. Me marcó porque el concepto era atrevido y se salía de lo que ya era conocido. Para mí fue un modelo de lo que una curaduría debía ser.

Con Benítez, Venegas, González Lamela, Marichal, Rosso, y la muy importante Mari Carmen Ramírez (entonces directora del Museo de la UPR), empiezo a aprender sobre la responsabilidad del curador en términos de las técnicas que debe manejar al montar una exhibición, cuidar cosas como el catálogo de obras, las fichas técnicas, la altura de las piezas y el orden en que se colocan. Las oía hablando, trabajando en eso, lo cual me dio una visión mucho más amplia de lo que es la curaduría, más allá de simplemente escoger obras y ponerlas en la pared.

S.R.R.: Los curadores siempre parten de algún ángulo ideológico. Me gustaría que me hablaras sobre las posiciones políticas/curatoriales de estas curadoras pioneras.

N.R.: Todo el que está en el arte de Puerto Rico trabaja en un campo bien marginado y nada más por eso sabes que, no importa lo que hagas, de una manera u otra tiene un impacto político, usando la palabra “político” en su definición más amplia, “aquello que concierne a la polis”. Una curaduría siempre va a ser una toma de posición. El escogido que haces, la manera en que lo presentas, inevitablemente es una posición política. Aún aquellos que dicen que no, eso mismo es una posición política.

Por ejemplo, Haydée Venegas y Marimar Benítez trabajaban en el Museo de Arte de Ponce, una institución muy conservadora en aquel momento en que Luis Ferré estaba pendiente de lo que allí se hacía. Una de las cosas más valiosas que hicieron ellas dos en el MAP fue hacer énfasis en el arte latinoamericano y, sobre todo, en el puertorriqueño. Iniciaron un programa de exhibiciones de artistas puertorriqueños contemporáneos. También organizaron muestras como la gran exhibición de Francisco Oller en el 1983, que para mí es uno de los grandes momentos del arte puertorriqueño y uno de los grandes momentos en mi vida particular. Fue algo que nos cambió y nos hizo repensar quiénes realmente somos. Recuerdo las invitaciones que se le hicieron a estudiosos bien importantes del arte, como Linda Nochlin, Albert Boime y otros más, que vinieron a Puerto Rico para hablar sobre Oller. Todo eso fue para mí bien valioso, porque me hizo sentir que nuestro trabajo no está aislado, sino que tiene un peso bien grande en el arte occidental. Eso era parte de la curaduría de Venegas y Benítez, ubicar a Oller de tú a tú con el arte occidental.

Ante una cosa como esa, pienso que cuando hago una curaduría, va también de gira para

Berlín, París, Roma, Tokio. Hago curadurías pensando que tienen que mantener un “nivel internacional” y que, tal cual están, pueden llevarse a Viena [risas].



Izquierda: Navia, Suárez, Rosario: *Tres escultores contemporáneos*, 1989. Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR-Recinto de Río Piedras. Foto: Nelson Rivera.

Derecha: Navia, Suárez, Rosario: *Tres escultores contemporáneos*, 1990. Museo del Barrio, New York. Foto: Nelson Rivera.

S.R.R.: ¿Y tú? ¿Qué pensamiento particular has adoptado al momento de curar?

N.R.: Cualquiera que me ha leído sabe cuál es mi posición política y mi posición en torno a lo que yo entiendo que es el arte en Puerto Rico y qué significa el arte puertorriqueño. Todo eso está ahí a la hora de hacer mis curadurías. Aún cuando la obra no sea abiertamente “política”, la política está ahí, siempre va a estar ahí.

S.R.R.: Entonces, podríamos decir que la década del ochenta fue fundamental para la fundación de la disciplina curatorial en Puerto Rico.

N.R.: Creo que sí. Y de la discusión sobre la importancia de tener consciencia de esa disciplina. Es justamente a principio de los ochenta que se empieza a hablar de la importancia del curador y de una curaduría como fundamental a la hora de presentar arte.

S.R.R.: ¿Cómo reaccionaron los artistas a la inserción del discurso curatorial con sus trabajos?

N.R.: La verdad es que no tengo idea, pero te puedo hablar de los que trabajaron conmigo, quienes estaban muy contentos. Creo que fue porque mi educación es en teatro: siempre veía la curaduría como una puesta en escena en la que los actores no se mueven ni hablan [risas]. Como curador, mi función es lograr que el trabajo de esos artistas luzca y tenga el mayor impacto. A veces surgen problemas, por ejemplo, cuando crees que una pieza no debe estar y el artista insiste en que esté. Mi tendencia siempre es la de reducir la cantidad de obras, como en la muestra reciente de Daniel Lind Ramos, *De pie*, en el Museo de las Américas. Ahí el artista estuvo de acuerdo conmigo, pero no siempre es así. La exposición de Carlos Raquel

Rivera que curé en el Museo Casa Roig en 1994 tenía un tema, la nación, y solo seleccioné las obras relacionadas a ese tema. Carlos Raquel insistió en incluir dos pinturas que no tenían absolutamente nada que ver con el asunto. ¿Y tú te crees que yo me iba a atrever a cuestionarle algo a Carlos Raquel Rivera? ¡Jamás! [risas]. Allí muy obediente colgué sus pinturas. Pero las coloqué en un espacio en que no chocaban con las otras. Todo depende de cómo manejes la situación.



Daniel Lind Ramos, *De pie*, 2013. Museo de las Américas. Foto: Nelson Rivera.

S.R.R.: ¿Qué circunstancias históricas y qué contexto social crees que aunó la fundación de la disciplina curatorial puertorriqueña en los ochenta?

N.R.: Creo que el hecho de que se abrieran nuevos museos. Recuerda que cuando se crearon los pocos museos que había en Puerto Rico, como el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Museo de la Universidad, muchos de sus directores no fueron estudiantes de historia del arte. Ya para los años ochenta hay universitarios graduados de esa disciplina de historia del arte. También la visita de Marta Traba fue fundamental para crear esa consciencia. Era inevitable que eso se diera. Cuando tienes estudiosos de la historia del arte, que además son profesores y hacen su trabajo a nivel profesional, como, por ejemplo, Margarita Fernández, si ves a esos colegas haciendo su trabajo, quieres alcanzar ese nivel, ese profesionalismo. Empieza a haber

un diálogo, a formarse discursos, aspiras a que el campo crezca y que haya una discusión respecto a la importancia del trabajo de los curadores.

S.R.R.: En los años noventa, ¿cómo se transforman los discursos curatoriales con el boom del mercado del arte en Puerto Rico, el trasfondo político de la Isla y los debates de la globalización?

N.R.: Sabes, la última vez que compartí con Haydée Venegas fue en la exhibición de Omar Obdulio Peña Forty, *La brega plural*, en Metro: plataforma organizada, un espacio de José Hernández Castrodad. En Caguas había un pintor que publicaba un periódico fotocopiado en el que criticaba a Venegas de manera viciosa. Me pareció indignante y le escribí una carta de protesta, con copia a ella. Haydée se apareció en la galería para darme las gracias por eso. Ahora sé que también había ido allí para despedirse, ya que murió unos meses después. Alguien que no sabía que nos conocíamos interrumpió la conversación para “presentarnos”, a lo que ella respondió: “Nelson es de los curadores de la época en que ser curador era algo”. Me eché a reír porque entendí perfectamente lo que quería decir. En los años noventa, ser curador se convirtió en un trabajo simple. Ella se refería a que muchos veían la curaduría como cosa de amigos: colocamos las obras y ya. Entonces, se ponían el nombre de curador. Haydée entendía que para tener ese título, tienes que haber caminado un buen trecho, haber demostrado tu valía, haber escrito y publicado. La escritura aquí es bien importante, tener un cuerpo de trabajo crítico, para poder decir con autoridad: “sí, soy un curador”. Puedo estar de acuerdo y también en desacuerdo con eso, entiendo el planteamiento de Haydée. Sé que hay una defensa de la profesión y del profesionalismo que es muy necesaria, pero también mantengo cierta distancia de esa cuestión de que “no se metan en mi campo”. Pienso que el trabajo de uno habla por sí mismo. Algunos de los que se llamaron curadores no siguieron o no desarrollaron un cuerpo de trabajo. Las cosas caen por su propio peso, así que no me preocupa tanto el asunto de que alguno se llame curador o no. Creo que comencé a usar el título de “curador” en los años noventa, cuando ya tenía diez años de experiencia. Si en el 1989 me hubiesen llamado “curador”, me les hubiese reído en la cara; no pensaba eso. Pero este problema no es solamente en Puerto Rico, sino que se está dando también a nivel internacional.

S.R.R.: Pienso que es porque los curadores tienen mucho poder. Aunque no tanto en Puerto Rico, porque aquí las artes son administradas mayormente por los mismos artistas en espacios extra-institucionales, que determinan mucho el mercado local. Pero en Estados Unidos y en Europa los curadores tienen un poder grandísimo y se les respeta mucho. Aunque, claro, eso no quiere decir que no pase aquí también.

N.R.: El buen trabajo del curador es invisibilizarse, que no sientas que hay un curador detrás de la exhibición, que lo que veas sea solamente el trabajo del artista. Me molestan las exhibiciones en donde prima la visión del curador por encima del artista, son horribles.

S.R.R.: De los años noventa en adelante, los curadores adoptaron un rol de “genio inusual”. Al ser la curaduría una actividad creativa, estos adquirieron un aura un poco mística que desde el modernismo también se le daba al artista.

N.R.: Sí, es un trabajo creativo, ciertamente.

S.R.R.: En consecuencia, muchos curadores tienen este ego grandísimo. Sin embargo, estaba escuchando el seminario *Curaduría y creación de exposiciones*, por Gerardo Mosquera, en el cual él dice, con mucha razón, que el curador no debe hacer un escogido de piezas de acuerdo a su concepto particular, sino que su obra curatorial debe salir de la obra del artista.

N.R.: Cien por ciento de acuerdo. Eso, justamente, es lo que entiendo es una curaduría. Tu trabajo está al servicio del trabajo de los artistas. Miras lo que los artistas están haciendo y, de ahí, entonces sacas una exhibición. Últimamente, se están dando exhibiciones en donde el curador dice cosas así como “voy a investigar el infinito”. Decidiste que “el infinito” es el tema. Entonces, vas a forzar el trabajo de los artistas para que estén en función de ese tema. Eso está mal, probablemente esos artistas no están pensando en ningún “infinito”.



John Cage, *Museum Circle*. Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR-Recinto de Río Piedras, 2012. Foto: Nelson Rivera.

S.R.R.: Aunque estoy de acuerdo con esa idea, a la vez la encuentro problemática. El curador siempre va a partir de una interpretación subjetiva. Lo que encuentres en el trabajo del artista como curador va a partir de tus percepciones particulares, de tu toma de posiciones y de tus ideales políticos.

N.R.: Claro, pero tu interpretación debe partir del trabajo del artista, no de ti. Yo diría que, como curador, tu trabajo sería irte por encima de tus preferencias. La buena curaduría es una con la que no necesariamente estás de acuerdo, pero entiendes que es la posición del artista y la vas a proteger de la manera más clara posible. Es algo que tuve que enfrentar cuando monté la pieza de John Cage, *Museum Circle*, en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR, por ejemplo. Esa obra te obliga a romper con todo lo que entiendes que es una curaduría, es la negación absoluta de la profesión. Estás peleando todo el tiempo con el concepto, mientras que a la misma vez lo cumples de la manera más cabal posible. Tienes que disciplinarte para cumplir con esa visión.

S.R.R.: El caso de John Cage es un concepto curatorial bastante radical. Cuando estábamos trabajando contigo en el Museo, no tenía idea de lo intenso y poderoso que era. Pero en exhibiciones historiográficas, o cuando estás curando el trabajo de un solo artista, esa mirada externa del curador es también muy importante.

N.R.: Sí, porque eso no quiere decir que ese ojo no esté afinado con el ojo de los artistas también. Fíjate, yo no consulté a Medín acerca de encerrar *Imágenes arrancadas* en una sala. Eso fue una decisión del curador, tomada a partir de las imágenes y del espacio disponible, y cuando se la presenté a Medín, a ella le pareció excelente. Si a Medín no le hubiese gustado, por supuesto que lo hubiese cambiado. De nuevo, el curador se debe borrar; tiene que desaparecer. Aunque tienes razón: el curador siempre va a estar ahí. Es inevitable, porque no hay situaciones de “pureza”. Hay que ceder unas cosas y exigir otras, lograr un buen balance entre lo que el artista propone y lo que estás haciendo. Pero siempre creo que el artista va primero. A la hora de una curaduría no me atrevería jamás a cambiar el concepto de un artista. Puedo argumentarlo y presentar ideas, pero si el artista prefiere no hacerlo, pues chévere. En el caso de los clásicos, como su trabajo se conoce más, importa un poco menos lo que hagas o digas, pues la gente ya está más familiarizada. Puedes montar a Campeche patas arriba, que no vas a dañar a Campeche, así que con esos casos no tengo tanto problema. He visto exhibiciones malas de Campeche, porque la curaduría las dañó, pero la obra de Campeche sigue estando ahí. Ahora, con un artista contemporáneo, es otro cantar. Veo exhibiciones montadas por los mismos artistas en las que siento que necesitan un curador porque el montaje no le hace justicia a muchas de sus obras. Como espectador, a veces me encuentro en la situación de tener que ignorar la curaduría para concentrarme en la grandeza de lo que estoy mirando. Claro, soy de esa profesión y tengo esa capacidad, pero no sé si la mayoría del público puede hacer el mismo ejercicio. Una exposición necesita un ojo de afuera que diga “esto se ve mejor acá”, o “esto se vería mejor aquí”, esa es la labor del curador, beneficiar el trabajo del artista.

S.R.R.: ¿Cuál era la relación entre la curaduría y el Estado en los años ochenta y noventa?
¿Cuál era la curaduría desde otros espacios fuera de las instituciones?

N.R.: Siento que los ochenta, la época en que comienzo a formarme como curador, fue una década muy importante porque, además de las curadurías de Benítez y Venegas, las curadurías de Mari Carmen Ramírez y Flavia Marichal en el Museo de la UPR fueron fundamentales. Ramírez dirigió unas exhibiciones que fueron necesarias no solamente para la historia del arte de Puerto Rico, sino también para ejemplificar el proceso de investigación que conlleva hacer una exhibición, de todo lo que una exhibición convoca en términos de publicaciones, discusiones, simposios y actividades, que para mí son el fundamento de la profesión de un curador. Por lo menos, esos son mis referentes. Me gustan mucho las exhibiciones que se hacen en varios museos de Puerto Rico, específicamente en el Museo de la UPR, que siempre mantiene un nivel alto, de gran calidad en todo lo que hace. Una cosa que admiro de ese museo es que, a pesar de los pocos recursos que tiene y del maltrato que recibe de parte de la administración universitaria, siempre mantiene un profesionalismo extraordinario en todas sus exposiciones. El Museo de Arte de Ponce y el Museo de Arte Contemporáneo también sienten esa responsabilidad de hacer trabajo de calidad. El MAC siempre se ha ocupado de hacer exhibiciones que tengan impacto, por ejemplo, en los noventa, la exhibición de arte electrónico en Puerto Rico que organizó María Emilia Somoza en la sede de la Universidad del Sagrado Corazón; aquí no se había hecho una exhibición con ese tema. Así, hay un sinnúmero de exposiciones importantes que se realizaron bajo Somoza, que fueron la escuela de la ahora curadora y directora del MAC, Marianne Ramírez, quien mantiene esa misma tradición de hacer trabajos que sean pertinentes tanto para la comunidad artística tanto como para la comunidad general. El Instituto de Cultura ha tenido sus altas y sus bajas bien fuertes, pero no creo que sea por falta de personas competentes para hacer el trabajo, sino por problemas grandes de presupuesto. Por ejemplo, se abre y se cierra una sala por años, como hoy pasa con la Galería Nacional. Creo que el Museo de Arte de Puerto Rico ha hecho un trabajo consistentemente pobre. El Museo de San Juan, el Museo de Caguas, el Museo de las Américas y el Museo de Bayamón, entre otros, han realizado proyectos muy buenos y ahí los curadores están haciendo su trabajo. Siento que cuando los museos no logran mantener calidad usualmente es por circunstancias que tienen que ver con política partidista.

Sobre otros espacios, pienso en las galerías. La Galería Botello, bajo la dirección de Maud Duquella, se convirtió en un espacio bien importante para el arte puertorriqueño. Si le preguntas a muchos artistas que se formaron en los noventa, allí iban a conocer lo que es arte. Al ser esas galerías auto-gestionadas, las curadurías era básicamente por amistad. Creo que eso está bien también; son espacios en donde la gente se reúne a comparar y compartir sus trabajos y a dialogar. Ahí siento que no hace falta curaduría, son espacios de vente-tú, como fiestas. Los que tienen más responsabilidad son las instituciones.

S.R.R.: ¿Qué tendencias ves en la curaduría reciente, de los últimos diez años?

N.R.: Habría que revisar cada institución por separado. Aunque te voy a ser franco, siento que las cosas no cambian mucho en Puerto Rico, no veo mucha diferencia entre ahora, los ochenta y los noventa. Quizás la diferencia ahora, aunque no quiero generalizar, es un interés y una consciencia mayor del mercado, que hace que trabajos que podrían ser más fuertes no

lo son. Creo que son trabajos que podrían ser más punzantes si no se estuviera pensando en complacer a alguien para que los compre. Por eso siempre apuesto a artistas que se tiran al mondongo, artistas que hacen esta cosa insoportable [risas]. Ese es el arte que me interesa: arte intolerable, que sabes que nadie va a poner eso en la sala de su casa. Mucho del gran arte que se hace aquí es ese.

Detrás de eso, están las instituciones que presentan o no esos trabajos. Las instituciones tienden a ser más conservadoras y uno entiende por qué: corren con unos presupuestos que son altos pero, al mismo tiempo, muy precarios. No se van a lanzar a presentar cosas demasiado atrevidas que les vaya a perjudicar, lo cual no quiere decir que, de vez en cuando, sí las hagan. Pienso, por ejemplo, en el Museo de la UPR, que presentó la exhibición retrospectiva de Melquiades Rosario Sastre y, años más tarde, la de John Cage. Son dos curadurías mías, pero no las menciono por ello, sino porque los trabajos de Rosario Sastre y los de Cage eran intolerables en el momento en que ellos los hicieron. Hoy todo el mundo habla de que Rosario Sastre es un maestro, y ciertamente lo es, pero hay que recordar que en los años ochenta su trabajo no se admiraba, todo lo contrario.



Elizabeth Robles, *Arabesca*, 2013. Antiguo Arsenal de la Marina, Instituto de Cultura Puertorriqueña. Foto: Nelson Rivera.

S.R.R.: Ya que traes el tema del mercado, ¿cuál es la relación del mercado con la curaduría de los ochenta y los noventa versus el presente?

N.R.: Aclaro que no soy un experto en el mercado y que no tengo idea de los precios que se les pone a las cosas. Para mí el arte no tiene nada que ver con eso. Mi impresión es que antes no había tanto mercado. Eso no era una preocupación, a nadie le importaba. Sobre todo, porque cuando vas a vender en una galería tienes que hacer “cosas bonitas”, que la gente sepa que se van a ver bien en la casa. Sí había galerías que enseñaban cosas atrevidas, pero eran la minoría. Grandes trabajos de los setenta y los ochenta, como los de Antonio Navia, nadie, nadie jamás compró esos trabajos. A nadie le interesaron, nadie los vio como algo importante. Ya no quedan obras de Navia de los setenta. Envié una de sus piezas de 1977 para una exhibición en el MAPR, porque pensaba que la añadirían a la colección permanente. ¿Puedes creer que la devolvieron? Le pregunté a Rosario Sastre qué iba a hacer con una pieza del 1985 de su primera exhibición y dijo que la iba a desechar, por falta de espacio. El arte puertorriqueño de avanzada no tiene un mercado. Mira a Elizabeth Robles. Es una de las grandes artistas de este país. No tengo ninguna duda de eso y donde quiera que me paro, lo tengo que decir. Nunca ha vendido una pieza, la gente encuentra horrible ese trabajo, tan bello.

Aún así, nuestras artes están fuertes, la curaduría se ha profesionalizado y todo eso es muy bueno. Honradamente, no siento problema en las artes puertorriqueñas. Creo que es una de las pocas cosas que en este país que funcionan.