

## **AUTO-DETERMINACIÓN Y DISCERNIMIENTO: EL CURADOR COMO CO-PRODUCTOR Y SU ROL EN LA CONFIGURACIÓN DE SIGNIFICADOS**

SELF-DETERMINATION AND DISCERNMENT: THE CURATOR AS CO-PRODUCER AND HIS ROLE IN THE CONFIGURATION OF MEANINGS

**Gabriel F. Gutnisky**

Universidad Nacional de Córdoba

[gabrielgutnisky@arnet.com.ar](mailto:gabrielgutnisky@arnet.com.ar)

### **Resumen**

La condición del arte contemporáneo no puede sino pensarse enmarcada en el cambio cultural del “tardocapitalismo” en donde se revela un nuevo régimen de la imagen en el que la obra individual es desplazada por la muestra o exhibición como la unidad mínima de significación. Este desplazamiento resulta un cambio de paradigma que prefigura el rol determinante del curador –un productor de servicios y no de objetos u artefactos– que, como intentaremos desarrollar en este trabajo, en el ámbito local y, ante la falta de estímulos se asume no tanto como gestión museística sino como iniciativa de una conciencia artística que produce a partir del trabajo del otro, pero sin dejar resto material –a excepción de la redacción en un eventual catálogo– ni participar del precario régimen propietario.

### **Abstract**

The state of contemporary art has to be thought in the context of the cultural change of late capitalism, where a new regime of the image is revealed, in which the individual work is displaced by the exhibition as the smallest unit of meaning. This results in a paradigm shift which grants the curator a determining role –a producer of services, not objects or artifacts– who, in the local



environment and in the absence of stimuli, is assumed not as museum management but as an initiative of an artistic consciousness produced from another person's work, without leaving material remainder –excluding the drafting of an eventual catalog– neither participating in the owner's precarious regime.

**Palabras clave:** forma-escenario, espacios narrativos, rol del curador

**Key words:** form-scene, narrative spaces, curator's role

### **El cambio cultural y el nuevo régimen de las imágenes**

Christophe Cherix (en Obrist, 2010) indica que las exposiciones son el lugar fundamental de intercambio en la economía política del arte, el lugar en el que el significado se construye, se mantiene y, en ocasiones, se reconstruye. Sigue diciendo que, en parte espectáculo, en parte acontecimiento socio-histórico y en parte mecanismo estructurante, las exposiciones –sobre todo las exposiciones de arte contemporáneo– establecen y de alguna manera administran los significados culturales del arte.

Este texto rescata una anécdota de Walter Hopps (1932-2005) quien, con cuarenta años de trayectoria en el mundo de los museos norteamericanos, tuvo además el privilegio de organizar la primera muestra individual de Marcel Duchamp en una institución. Fue Duchamp mismo quien –curiosamente– le enseñó la norma fundamental del curador: “en la organización de exposiciones, las obras no deben estorbar” (Obrist, 2010:16). En otras palabras –parafraseando a A. Danto (1999)– revisten *otra entidad* en la administración del sentido de la muestra como tal, en parte por la racionalidad estratégica el curador.

En principio, esta generalidad –más efectivamente aplicable en contextos formalmente organizados del arte que a las instituciones menos determinantes como los museos provinciales– tiene su explicación según Cherix (en Obrist, 2010) desde el momento en que –a partir de los años 70 del



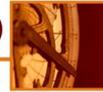
siglo XX– no se crearon nuevas narraciones sino que se “simularon” sus signos. Esta “simulación” no hace sino poner en evidencia algunos de los emergentes del cambio cultural en el capitalismo tardío.

David Harvey (2004) hace un pormenorizado análisis de los orígenes del cambio cultural, relacionando sus códigos con la circulación de capital. De manera sumaria, podemos decir que Harvey señala como variables básicas la del cambio en la noción de progreso y la reinvestidura del pasado y, con ello, la relativización del concepto de originalidad y el de autoría en el mundo del arte.

Harvey –junto con otras figuras de autoridad dentro del cambio cultural– subraya otras características como la disponibilidad total de materiales y formas, el regreso a las imágenes del pasado mediante citas y apropiaciones, la disponibilidad de todas las tradiciones, la extensión de los términos de lo que se puede considerar arte como producto del avasallamiento y síntesis de muy diferentes disciplinas. Se desprende de sus términos el desplazamiento del horizonte disciplinar al posdisciplinar y la inespecificidad constitutiva del arte contemporáneo. También –desde diferentes enfoques– al concepto de fragmentación como producto del escepticismo esencial sobre la existencia de una realidad objetiva (la imposibilidad de asir al todo) y, con ello, a la idea del sujeto disperso que configura su obra a través de indicios parciales.

### **El rol del curador y la exhibición como espacio de enunciación**

En definitiva, estructuras contingentes en la cuales los objetos necesitan ser entendidos como formas que comunican mensajes al espectador a través de distintos códigos, cancelándose la posibilidad de interpretación única (el fenómeno de la intertextualidad y de la doble codificación, entre otros). Finalmente, podemos agregar que la obra surge en el cambio cultural como producto de una yuxtaposición dialéctica o paradójica, es decir entendida no como totalidad sino como sumatoria de partes que favorecen al libre juego de significantes. En lo que al rol del curador se refiere, podemos decir que la mencionada sumatoria de partes, establece la necesidad de incluir en la exhibición una amplia variedad de indicios (objetos, otras imágenes, textos,



etc.) que deben actuar interrelacionados entre sí. En este tipo de propuestas, el curador debe participar de un proceso de relectura que le permita configurar un guión y organizar el sentido de los indicios parciales. Luego, diseñar un montaje de manera tal que la exhibición se constituya como un espacio de enunciación.

Este tipo de muestra requiere de roles versátiles y es una de las razones –junto a la inespecificidad de muchas de las obras actuales– que han dado lugar a hablar de la “muerte del autor” en relación inversamente proporcional al surgimiento de la figura del curador. Pero, en realidad, lo que se ha opacado –y parcialmente– es el rol del productor como “campeón de la novedad artística, como ícono del orden propietario” (Rancière, 2010:111-112) propio de las ilusiones modernas de originalidad y su correlato en la respuesta del mercado del arte: la obra como un bien raro y durable.

Conviene señalar aquí el peso del cambio del rol del creador y la integración al trabajo en colaboración, de configuración asistida que se establece en el arte contemporáneo, con más razón en los circuitos en donde se carece de las redes vinculadas a la lógica del mercado que –en centros dominantes– concentran la economía del reconocimiento (Moulin, 2012).

### **El curador en Córdoba y su relación con el ámbito académico: primera caracterización**

Trabajar y mantener la *illusio* del arte en Córdoba, significa sostener la actividad sin mayores políticas de apoyo a la producción<sup>1</sup> ni mecanismos de homologación del mercado porque el mismo nunca acabó de consolidarse y es muy limitado. Por otro lado, tampoco se verifica esta homologación desde lo que podríamos llamar aparato crítico –no está suficientemente desarrollado el campo de las publicaciones especializadas fuera del ámbito académico y los periódicos de masiva circulación han prescindido de la crítica de arte–. El Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y la Escuela Provincial de Bellas Artes condensan así las

posibilidades locales, participando de la formación de la gran mayoría de los productores y curadores.

Esta situación ha posibilitado la creación de nuevas articulaciones, entre ellas, la del curador y el artista, que surge aquí como una forma de ratificación compartida vinculada al fenómeno del proceso de enseñanza-aprendizaje. Allí reside una de las características que podemos anunciar como propias del medio, en tanto que esta relación se desplaza de la circulación de base económica y surge más bien como posibilidad de una afirmación mutua (docente-alumno, alumno-alumno, egresado-egresado, egresado-alumno-docente, docente-docente). Por esto mismo, la tensión entre artistas, curadores e instituciones tiene en Córdoba otro carácter, se sostiene mayormente como un sistema de vinculación creativa.

Pero volvamos sobre nuestros pasos. El régimen de la imagen en la actualidad se ha transformado progresivamente en un enunciado con sentido suspendido y fragmentario y, por lo tanto, también condicionado por la necesidad de incorporar información complementaria. Es una de las razones por las que su despliegue en el espacio es inevitable, tanto como lo es la configuración de una puesta que permita establecer sentido entre los vínculos planteados por esos indicios parciales.

Podríamos sintetizar que este régimen está atravesado –citando a Nicolás Bourriaud (2007)– por el concepto de “autoría por selección” y la “cultura del uso” o de la imagen ya informada. En este nuevo régimen de “imagineidad” la obra individual es producto justamente de la selección y el ordenamiento de cualquier objeto, material o imagen a disposición del artista. Pero lo que es más importante –y relacionado con la mencionada parcialización del discurso– es que esa obra individual y aislada es desplazada por la muestra o la exhibición como la unidad mínima de significación. Bourriaud ejemplifica afirmando que la operación se asemeja a la acción de un DJ, quien hace música con la música de otras personas. Crea un “ambiente” –sigue diciendo Bourriaud– y, en ese sentido, la muestra se constituye también como un ambiente, como un escenario en donde el espacio y la puesta guían la lectura general. El dato no es menor, sobre todo porque abre el juego al concepto de



“forma-escenario” y la “narración espacial” (Bourriaud, 2007) que interviene de manera insoslayable en el campo productivo y discursivo del arte hoy.

### **El curador como otra conciencia artística: segunda caracterización**

En este contexto, la muestra es pensada entonces como una sucesión de indicios que se estabilizan –nunca tan preciso el término– en gran medida alrededor del rol del curador<sup>2</sup> quien también opera con el concepto de “autoría por selección” y el del ordenamiento según una idea o concepto particular. Por eso mismo, consideramos que –en el ámbito local– el rol del curador no se asume sino como la oportunidad de encarar la iniciativa creativa de una (otra) conciencia artística –el curador– que produce a partir del trabajo de otro –el artista– y ésta sería la segunda característica local que queremos señalar.

Artistas jóvenes en Córdoba como Luciano Giménez, Huilén Peña, Mariana Ramírez, Gisella Scotta, Susana Gamarra, Pablo Vinet, Ángel Pacheco, Eugenia González Mussano, Cecilia Jausoro, José Quinteros, entre muchos otros; agrupados mayormente en iniciativas independientes como, por ejemplo, “Espacio  $\frac{3}{4}$ ”, “Cometen”, “Galerías Efímeras”, “El Vidrio”, “Mini Contemporáneo” y “Fresco”; impulsadas por artistas/curadores también jóvenes como Eva Filkenstein, Florencia Cava, Lucas Despósito, Juan Juárez, Diego Galíndez y Cecilia Candia; pero también muestras, artistas y curadores en espacios institucionales como “Arte Avanzado” (curadores: Manuel Molina, Juan Gugger, Guillermina Bustos y Paz Chaseing, Museo Emilio Caraffa, 2012/2013) o la más reciente “Yerba Mala” (artista/curador: Lucas Di Pascuale, Museo Genaro Pérez, 2013) –entre muchos otros ejemplos de operadores vinculados con la Facultad de Artes o con la Escuela Provincial– adhieren de una u otra forma al concepto de “muestra escenario” que he tratado de desarrollar más arriba. Lo hacen mayormente a través de una serie de estrategias de montaje que responden a las que Ranciére (2011) ha caracterizado como “montaje dialéctico” y “montaje simbólico”. En el “montaje dialéctico” se produce una asociación de información aparentemente incompatible para generar choques de opuestos, se trata de desarrollar una



“potencia de contacto”. En el “montaje simbólico” estas co-presencias e informaciones heterogéneas son capaces de desencadenar alguna analogía, metáfora o “misterio”. Caracterizaciones que pueden aplicarse tanto a la producción como al criterio del curador en el proceso de desencadenar sentidos.

Estos indicadores responden a una concepción histórico-cultural que forma parte de la imaginación geográfica local, en gran medida porque está basada en una particular experiencia histórica, emocional y social que está indefectiblemente atravesada por lo que Danto llama “*art world art*” (Guasch, 2007:116) porque se produce con parámetros similares o compartidos a los de cualquier otro lugar del mundo, en gran medida gracias a que las “escuelas empezaron a institucionalizar el pluralismo radical por el hecho de no enseñar técnicas” (Danto, en Guasch, 2007:118). Este dato es relevante a la hora de volver a explicar el vínculo de origen académico entre artistas y curadores a nivel local, porque reafirma lo que desarrollamos más arriba.

### **La idea de destino compartido y cooperación productiva: tercera caracterización**

En el caso de Córdoba, hallamos determinadas condiciones que coinciden con la apreciación de Danto –por ejemplo, la globalización de un concepto posdisciplinar que en la Facultad de Artes de la UNC se inició en 1985 con la incorporación de la materia Introducción a la Plástica Experimental en donde no se enseñan técnicas sino que se desarrollan procesos de generación de sentido– pero también se diferencia en el tipo de destino de la obra y el trabajo del curador, porque, como ya señalamos, en Córdoba está basado en una producción (la del artista y la del curador) sin circulación de base económica directa. La realidad local demanda entonces una afiliación condicionada por la superposición de roles: productor/gestor/curador/crítico. Dentro del subsistema cultural regional, esta variable condiciona la producción y la circulación pública de obras, artistas y curadores. Podemos sintetizar que las iniciativas curatoriales surgen entonces como parte de estrategias de visibilidad



enmarcadas en la idea de un destino común y no pueden dejar de entenderse sino como una manera de filtrarse en el sistema institucionalizado de exhibición para cubrir cierto vacío de sensibilidad. Ésta sería la tercera característica identificable en Córdoba en la relación artista-curador-instituciones.

La correspondencia espacio/obra/sentido –en este tipo de evento expositivo en el que el curador trabaja con lo que ya viene dado– confirma una aplicación práctica de la idea de postproducción de Bourriaud (2007) y –dentro del contexto local– puede entenderse también como una forma política de configuración subjetiva. Básicamente, porque genera relaciones o vínculos de cooperación productiva interpersonales que son invisibles a las instituciones.

La mayoría de las acciones curatoriales llevadas a cabo por artistas/docentes/egresados en Córdoba, tienen como objetivo promover el arte contemporáneo, es decir que están relacionadas con estrategias de “tiempo corto” (Moulin, 2012:36). Sin embargo, también hay otros emprendimientos curatoriales que vinculan el arte contemporáneo con estrategias de “tiempo largo” y sucesos diferidos, como por ejemplo la muestra “Desplegable” (curador: Patricia Ávila, Museo Genaro Pérez, 2011). Básicamente, porque ponen en relación el arte contemporáneo –o su enfoque– con el fondo patrimonial de alguno de los museos de la ciudad. Este tipo de promoción requiere de un marco de referencia que el curador establece en una suerte de “efecto separador”. Es decir, establece el marco de su tesis y el museo le da su lugar como operador externo –generalmente estos curadores no pertenecen a la planta de la institución– transformándose de esta manera en garante indirecto de la identidad del bien en tanto arte.

Allí se establece una paradoja porque, con grandes limitaciones operativas, estas instituciones<sup>3</sup> programan su cartelera aprovechando la demanda por visibilidad pública de un considerable número de artistas, estudiantes, docentes y productores de artes visuales. Pero lo hacen bajo una suerte de no-investigación, porque hay que distinguir la diferencia entre “hacer público” y “poner en común”. Ambas aluden a posibilidades conceptualmente diferentes: el contacto y la comprensión (Grimson, 2011). La primera (el contacto) se verifica en el acto mismo de la exhibición pública, resulta entonces



algo mecánico, pero la segunda (la comprensión) implica conocimientos y la institución museal tiene aquí un rol restringido en la vigilancia teórica de lo que ofrece. Los museos locales actúan entonces más bien como superficies de recepción, en un medio que cuenta con escasos espacios de exhibición equipados a tal fin.

Sin embargo, y como configuración de una idea de destino no determinada por los condicionantes tradicionales, este régimen de “imogeneidad” tiene la capacidad de articularse alrededor de experiencias y responsabilidades compartidas. Quienes exhiben defienden así un sentimiento de pertenencia a un determinado colectivo (el de los portavoces del arte contemporáneo, el de los artistas ignorados, el de los estudiantes dinámicos y eficaces productores, el de los docentes/artistas) y a los intereses comunes que se articulan en torno a esa denominación. Pero curiosamente –como ya adelantáramos– la propia lógica de estos “montajes espaciales” se basa en una suerte de “opacidad” del protagonismo del autor, sin menoscabo de su responsabilidad creativa individual. Primero, porque son proyectos habitados por muchos colaboradores anónimos: admiten la conciencia precedente, el diálogo con obras patrimoniales, visibilizan los proyectos producidos bajo tutoría docente, entre otras disponibilidades. En segundo término, porque la noción de autoría absoluta también ha sido redefinida por el giro hacia propuestas configuradas alrededor de las mencionadas “cultura del uso”, las “formas-escenarios”, los “espacios narrativos” y los “montajes espaciales”, en las que la obra individual debe negociar su inclusión en verdaderos procesos de intersección.

Pero este régimen no deja de plantear, en el contexto de producción local, una situación particular ya que el “artista ignorado” y el curador –en realidad otra “conciencia artística”– proponen distribuciones que se afirman en la iniciativa y el deseo personal, en otras palabras, asumiendo –como ya adelantamos– una determinada idea de destino frente a las limitaciones del medio. Un destino en todo caso marcado por la auto-determinación, actitud que podemos entender como un gesto auto-instituyente.

La heterogeneidad demanda una organización que permita enfatizar la construcción de significados, fabricar tramas de sentido dentro de la lógica compartida y los modos cambiantes. En realidad, esa otra “conciencia artística” (el curador) es el encargado de articular este régimen, de cierto sistema de relaciones que permite mantener la ilusión del arte, inventando una redefinición de la unidad de producción. En otras palabras, transcribe su pensamiento en un universo material, haciéndolo surgir de ese universo como una manera de interpelarlo y actuar en él. En Córdoba, ese “interpelar” y “actuar” con la obra y el pensamiento del otro se constituye en razón suficiente para el sujeto interesado, una puesta en común que produce conexiones que no tendrían lugar en otro ámbito y circunstancias. Se produce un acontecimiento –tomando palabras de Bourriaud (2009)– una aparición, algo que aviene como manifestación de existencia frente a la sensación de aislamiento.

A través del estímulo e iniciativas independientes con respecto a las metas institucionales (planes directivos o estratégicos programados por las salas oficiales) este acto de auto-trascendencia consiste en hacer visible lo que el curador conoce y relaciona de manera más o menos original: trabajos de artistas ignorados, de alumnos avanzados, productos de prácticas académicas, fondo patrimonial, proyectos particulares, etc. dentro de un mapa complejo de relaciones y cooperaciones interpersonales que lo sostiene.

La mencionada estrategia auto-motivadora y la infiltración en el mundo de las funciones y tareas del museo, supone generar iniciativas llevadas a cabo por el propio deseo y sin mayor reconocimiento económico. Se sustraen así de la idea de trabajo como tal, pero también tienen un aspecto estereotipado, fijado en algún punto a la institución, al museo y al sistema de pretensiones en la precaria dinámica de las relaciones simbólicas del medio.

Estas identificaciones hacen comprensible la necesidad de participar de este tipo de eventos sin mayores réditos que la satisfacción de hacerlo. Porque así están promoviendo algún tipo de convergencia articulada mayormente alrededor del pensamiento sobre el arte contemporáneo y su pervivencia en una condensación que es tan intensa como pasajera.



Sintetizando, podemos decir que este tipo de operatoria surge en Córdoba como terreno de aplicación pero desde otro tipo de tradición. Puede pensarse esta tradición –relacionada con el mundo y contexto de producción académico- como una estrategia de reemplazo que no deja de estimular una marca de filiación al mundo del arte, si se quiere narcisista pero no arbitraria, porque tiene conexión con la contingencia espectral del arte actual, en donde la erudición (la especialización) se mezcla o entrelaza con la cotidianeidad o la realidad del sistema de producción y exhibición local.

Problematización que nos interesa enmarcar como un acto de discernimiento vinculado con el fenómeno de la autodeterminación. Estrategia desplegada para mantener la motivación en contextos de producción que permiten articular el mundo académico con los espacios institucionalizados o no institucionalizados de exhibición. Básicamente, porque opera como campo posible del arte en un contexto de producción determinado por sus propias limitaciones.

Estas operaciones curatoriales –que hemos caracterizado como de creación compartida– tienen la capacidad de aprovechar la porosidad del circuito de exhibición para combinar lo que podríamos llamar el eje horizontal, sincrónico o social (relación entre pares, cooperación productiva, conocimiento, contacto directo y vínculo entre actores, entre otros) con el eje vertical diacrónico o histórico (su inscripción en la estructura de jerarquización museística, la operativa de homologación frente a esas instituciones, etc.). Esa combinación funciona como identidad, como comunidad, como relación, de allí que la relacionemos a una forma política en el sentido que le da Rancière (2010) al término, porque la comunidad en Córdoba –en este caso la de los portavoces del arte contemporáneo, la de los artistas ignorados, la de los estudiantes y eficaces productores, la de los docentes/artistas/curadores– está animada por el conflicto mismo sobre lo que implica el arte en este contexto de producción y lo simbólico del asunto que se juega en ello.



Muestra "Consideraciones Móviles D". Obras de Luciano Giménez y Nicolás Monsú. Curador: Gabriel Gutnisky. Museo Genaro Pérez, Córdoba, Diciembre 2012- Marzo 2013.



Muestra "Consideraciones Móviles D". Obras de Juan Gugger y María Ignacia Vollenweider. Curador: Gabriel Gutnisky. Museo Genaro Pérez, Córdoba, Diciembre 2012- Marzo 2013.



## Referencias bibliográficas

- BOURRIAUD, Nicolás. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: CENDEAC.
- DANTO, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- GRIMSON, Alejandro. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GUASCH, Ana María. (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Murcia: CENDEAC.
- HARVEY, David. (2004). *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MOULIN, Raymonde. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- OBRIST, Hans Ulrich. (2010). *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit.
- RANCIÈRE, Jacques. (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RANCIÈRE, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

---

## Notas

<sup>1</sup> Si bien existe en el país el Fondo Nacional de las Artes, éste opera de manera incomparable –por ejemplo– con el plan de adquisiciones en Francia. Raymonde Moulin señala que su operación tuvo como objetivo paliar de manera directa (y no a través de préstamos o becas) la falta de demanda privada. En Francia, el Fondo Nacional de arte contemporáneo adquirió, entre 1981 y 1999 cerca de 11.000 obras de 3.500 artistas. Por otro lado, los Fondos regionales de arte contemporáneo, desde 1982 hasta 2000, adquirieron 14.000 obras de 2.500 artistas, de lo que se deduce también un principio de federalización más efectivo que el nuestro.

<sup>2</sup> Cabe señalar que existe un uso poco específico o determinado entre la denominación “curador” o “comisario” –que se perfila como un rol abarcativo en la mediación que incluye

---

desde la selección de los participantes hasta lo referido al gui3n y la puesta– y la de “puesta” o “montaje”, que parece referirse a la organizaci3n espacial de una selecci3n dada.

<sup>3</sup> El Museo Provincial, el Museo Municipal de Bellas Artes, el Centro de Arte Contempor3neo, las salas de exposiciones habilitadas en la UNC (Facultad de Artes, en el acceso y el subsuelo del Pabell3n Argentina) en la Ciudad de las Artes y otros centros culturales.

Fecha de recepci3n: 09 de enero de 2013. Fecha de aceptaci3n: 05 de junio de 2013.