

El curador como intermediario cultural

Syd Krochmalny*
sydkrochmalny@gmail.com

Resumen:

Este artículo explora la emergencia y consolidación del curador en el arte contemporáneo. Se analiza la incidencia de factores externos e internos en el desarrollo de un nuevo tipo de mediación cultural entre productores y público. Este fenómeno de índole global, se tradujo un tiempo más tarde, y de forma particular en Argentina. En el contexto de una generación y corriente artística que se había instituido por fuera de la competencia institucional, surgieron tres tipos de curadores (artistas, independientes e institucionales), cuyos discursos curatoriales asumieron formas conflictivas. La consolidación del curador se desarrolló en un periodo de *profesionalización e institucionalización*. Este proceso modificó las relaciones entre los actores, sus papeles y el poder de legitimación.

Palabras clave: *sociología del arte– instituciones– arte contemporáneo.*

Abstract:

This article explores the emergence and consolidation of the curator in contemporary art. It examines the impact of external and internal factors in the development of a new type of cultural mediator between producers and audiences. This phenomenon of a global nature, was translated at a later time, and with singular characteristic in Argentina. In the context of a generation and artistic movement that had been established outside of institutional competence, there were three types of curators (artists, independent and institutional), whose curatorial discourses took conflicting forms. The consolidation of the curator was developed over a period of professionalization and institutionalization. This process changed the relationship between actors, roles and the power of legitimacy.

Keywords: *sociology of art– institutions– contemporary art.*

* Syd Krochmalny es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, becario doctoral de CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

1. Introducción

El presente trabajo analiza la emergencia y consolidación de un tipo de intermediario cultural, que se impuso en la década de los noventa y que introdujo un cambio muy agudo en el campo de las artes visuales en la Argentina. La emergencia del curador como profesión suscita muchas discusiones y conflictos puesto que ha ocupado un lugar central que reestructuró el campo, incidiendo en las funciones de los restantes actores. La curaduría tiene como función mediar entre los productores y el público. Los modos de esta mediación fueron los factores que han modificado las relaciones entre los actores y sus papeles en la estructura del campo.

El rol creciente y central de la curaduría es un fenómeno global, que llega a la Argentina un tiempo más tarde y con características específicas, respecto de los países centrales. En distintas ciudades del mundo, gran parte de las muestras son encomendadas a curadores, algunos de los cuales desarrollan carreras internacionales. La práctica curatorial va mucho más allá de las exposiciones –del diseño, del montaje y el cuidado de obras de arte–. Incluye desde la selección de los artistas, las obras y la contextualización histórica de la producción, hasta la administración de los fondos, honorarios y premios, la dirección de colecciones privadas y públicas, el patronazgo y la administración de museos, el dictado de seminarios, la publicación de catálogos, libros y artículos en revistas y la prensa.¹

Se ha llegado a un punto en que la firma del curador resultaría ser más importante que la de los artistas, dando su nombre a las exposiciones, por encima de los artistas “curados”. En lugar de las sutiles y complejas negociaciones entre distintos actores (artistas, galeristas, críticos, coleccionistas, historiadores del arte, entre otros) que antiguamente participaban y dirimían la legitimación, en la actualidad los curadores aspiran a monopolizar esa función por sí mismos.

El objetivo de este artículo es describir la forma en que el fenómeno mundial de emergencia de una nueva función de intermediación cultural se tradujo en la Argentina. Se hizo un relevamiento de algunas características de los actores, tales como su número, sexo, edad, formación, vínculo institucional, cargos y tipos de tarea, calidad y cantidad de muestras curadas, otras actividades con las que combinan o no la curación, criterios operativos declarados,² inscripción en los ejes del debate artístico y cultural.

Se utilizó como fuente básica las treinta y dos entrevistas publicadas en el libro *Curadores* editado por Jorge Gumier Maier. Se ampliaron y completaron los datos con la

¹ Zolberg, V. L., “Conflicting Visions in American Art Museums”, en *Theory and Society*, vol. 10, núm. 1, January 1981, pp. 103-125.

² Analizamos los discursos curatoriales declarados porque son indicadores válidos de las consignas y modelos que ilustran la lucha por la legitimidad.

lectura de catálogos, revistas, entrevistas personales a curadores e informantes claves, análisis de los enunciados y discursos de los curadores en mesas redondas y congresos.

2. La emergencia del curador

El término curador y comisario (cuidador) referían a los funcionarios encargados de los departamentos de obras públicas, saneamiento, transporte y policía en el Imperio Romano.³ Por un lado, los *curatores annonae* estuvieron a cargo de los suministros públicos de aceite y maíz. Por el otro, los *curatores regionum* fueron responsables del mantenimiento del orden en las catorce regiones de Roma.⁴ A su vez, el *divortia curatores* se hizo cargo de los acueductos. En la Edad Media, el papel del curador se trasladó al clero, en el que la curación se aplicó a lo espiritual.⁵ De esta manera, el curador se encontraba entre la gestión de obras públicas y la cura de almas, “una curiosa mezcla de burócrata y sacerdote”.⁶ En la modernidad, la práctica curatorial se desacraliza. Los términos curador y curaduría, desde entonces, están asociados a la emergencia de los museos modernos a finales del siglo XVIII. La práctica “curar” significaba cuidar el patrimonio o la colección de obras.

Sin embargo, el rol y las funciones de la práctica curatorial actual son muy diferentes a las del siglo XIX y a la primera mitad del siglo XX. Suele decirse que los primeros curadores contemporáneos fueron Harald Szeemann y Walter Hopps. Szeemann fue nombrado director de la Kunsthalle de Berna en 1961. Hopps fue elegido director del Museo de Arte de Pasadena en 1964 (ahora el Museo Norton Simon).⁷ En Argentina, en escala menor, suele atribuirse este rol a Romero Brest, mezcla de crítico y gestor cultural del Instituto Di Tella en la década del sesenta. Sin embargo, una década más tarde, Glusberg fue el primero en ser definido como curador por sus actividades en el Centro de Arte y Comunicación, CAYC.

³ Levi Strauss, David, “The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps”, en *The Brooklyn rail*, junio, 2007.

⁴ Levi Strauss, C., *op. cit.*

⁵ Levi Strauss, C., *op. cit.*

⁶ Levi Strauss, C., *op. cit.*

⁷ Hopps ya había montado una muestra de pinturas de Mark Rothko, Clyfford Still, Richard Diebenkorn, Jay DeFeo, en un parque de diversiones en Santa Monica Pier. Había dirigido dos galerías, Syndell Studios y Ferus, con Ed Kienholz, y también había curado las primeras muestras de pinturas de Frank Stella y cajas de Joseph Cornell en un museo; la primera retrospectiva de Kurt Schwitters en Estados Unidos; la primera exposición de arte pop en un museo; y la primera exposición individual de Marcel Duchamp en el museo de Pasadena en 1963. Levi Strauss, *op. cit.*

Si en la década de los sesenta apareció la figura del curador de arte contemporáneo, es en la década de los noventa cuando este rol dejó de ser excepcional y se constituyó en un actor emergente a escala global. Los indicadores son relativos al aumento en las prácticas y los centros de formación curatoriales. Por ejemplo, la participación creciente de curadores en instituciones –museos, fundaciones, centros culturales–, el encargo de muestras, y la intervención en las discusiones sobre arte contemporáneo. Para el año 2004 se registró en Estados Unidos a 8840 curadores, 11.700 en el 2008 y se estima que aumente a 14,400 en el 2018.⁸ También surgieron numerosas plataformas de formación de posgrado en curaduría.⁹

Este proceso es correlativo a una serie de *factores institucionales* como al aumento del volumen y la composición –diversificación– del público y la expansión de los espacios de exhibición, la ampliación de los museos y de los grandes escenarios de exhibición como los mega eventos, bienales y ferias. Estos cambios han provocado el consecuente crecimiento en volumen y complejidad de la actividad del campo en escala global. También este proceso ha repercutido en la modificación de las relaciones entre los diversos campos. De esta manera, las artes han adquirido un nuevo rol en la industria cultural de las clases medias y altas ilustradas, así como mayor resonancia dentro del campo intelectual más vasto.

Por otra parte, este acontecimiento es un fenómeno mundial que puede ser rastreado a través de las *transformaciones en la organización y comunicación del campo* con la globalización del arte contemporáneo por medio de residencias, bienales, etc. Las transformaciones en el mercado del arte por el capital financiero, inmobiliario, consumo suntuario, operaciones geopolíticas (gentrificación, Mc. Guggenheim, lavado de dinero, marcas ciudad, entre otras). Con la sucesiva repercusión en el cambio en las instancias de decisión y financiación del arte contemporáneo que requiere fundamentación del gasto.

En este marco, la figura del curador surge en un momento de transformación y crecimiento. Los fenómenos antes descritos generaron un incremento en la *complejidad de la organización y la inteligibilidad de la circulación de las obras de arte*. Podría pensarse, con Luhmann, que la centralidad que adquiere el rol del curador opera como reductora de la creciente “complejidad comunicativa”, y que su función se torna imprescindible en la gestión del campo. Esta función es la conexión comunicacional entre la

⁸ Estos datos fueron publicados por la *Bureau of Labor Statistics* del *Department of Labor* del Gobierno de Estados Unidos: <http://www.bls.gov/oco/ocos065.htm>

Tomamos como punto de partida el año 2004 porque entre 1998 y 2003 la categoría curadores no se encontraba desagregada sino que era contabilizada junto con las de archivistas, técnicos y conservadores de museos.

⁹ Desde el master en el Royal College of Art hasta la Kingston University; Goldsmiths College, University of London; Chelsea College of Art and Design; California College of the Arts; Bard College en New York; University of Rennes 2–Upper Brittany and Ontario College of Art and Design, etc.

producción y la circulación. Rol que ha desatado conflictos y luchas de acuerdo a los modos en los que la conexión se realiza y las repercusiones que esta relación tiene entre los agentes. Porque si se lleva a cabo como “intermediación” el significado se transporta sin transformación, los datos de entrada (producción) son equivalentes a los datos de salida (circulación). En cambio, si se produce como “mediación” provoca que los datos de entrada difieran de los de salida. De esta manera, el curador como mediador transforma, traduce, distorsiona y modifica el significado o los elementos que se suponen que deben transportar.¹⁰ En efecto, la tendencia contemporánea es que el curador opere con mediaciones en el circuito de la producción y la circulación intentando constituirse como el engranaje del sistema. Por tal motivo, el curador asume un conjunto de tareas que transforman el significado de las obras. Esta mediación se lleva a cabo a partir de una serie de prácticas fácilmente observables. El curador realiza tareas que antes estaban en manos de diferentes actores –críticos, investigadores, galeristas, artistas, coleccionistas– además de hacerse cargo de funciones que años atrás no eran relevantes. Se mencionarán algunas de ellas: la legitimación y canonización de los artistas (instituciones, artistas y críticos), la escritura de textos y catálogos como soportes de sentido (críticos), la contextualización de la producción y circulación (historiadores del arte), la organización de escenarios de exhibición, montaje, y selección de artistas para muestras (artistas, críticos, gestores, galeristas), fundamentación de las prácticas artísticas –definir qué es y no es arte (artistas y críticos)–, establecimiento de relaciones entre actores, articulando los *boards* de las fundaciones, de las instituciones de las ciudades que hacen las bienales, la gestión de fondos (gestores).

La asunción de tareas y prácticas por parte del curador se correlacionan con las transformaciones en *los modos de hacer y en el régimen de las artes*, es decir, en el marco en el que toman significación las operaciones particulares, los vínculos entre los modos de producción, las formas de visibilidad y los modos de conceptualización. Estos elementos son la experimentación con medios y materiales diversos como práctica dominante (transdisciplina), el privilegio del proceso intelectual y formal por sobre el manual, el desvínculo de los procedimientos técnicos y la autoría,¹¹ el peso académico de las teorías de “la muerte del autor”, las transformaciones en la exhibición, las tendencias al espectáculo –mega eventos–, la intervención política del arte en el campo social, el giro pedagógico y la importancia de la dimensión cognoscitiva en la recepción de la obra. Estas transformaciones han dado con la emergencia de la dimensión discursiva en el arte, desde movimientos artísticos que han hecho hincapié en la desmaterialización y la inte-

¹⁰ Latour, B., *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial, 2008.

¹¹ Esto significa que las operaciones técnicas están a cargo de otros productores que no son los autores.

gración de elementos contextuales y contingentes en la obra de arte como el conceptualismo, la performance, el happenings, el *land art*, el video arte, las instalaciones, el *net art*, el arte relacional y las ecologías culturales, etc. Este rol cognoscitivo, pedagógico y discursivo hace que la práctica curatorial intente centralizar varias tareas y trate de monopolizar las funciones que antes estaban a cargo de otros actores.

La emergencia y expansión de la profesión de curador no sólo se circunscribe a las transformaciones en el campo del arte, sino que está vinculada a cambios socioculturales mas amplios, en el modo de desarrollo del sistema capitalista. Particularmente estos cambios acaecieron en la estructura de clases, en la que surgieron nuevas modalidades de trabajo. El curador forma parte de un nuevo tipo de trabajador, el intermediario cultural. Pierre Bourdieu menciona la emergencia de “nuevos intermediarios culturales” que funcionan como vasos comunicantes entre las antes cerradas áreas de la llamada alta cultura –museos, galerías, colecciones– y el resto de la sociedad. Estos nuevos “intermediarios” aparecen vinculados a la aparición y expansión de sectores de una nueva clase media vinculada al sector de los servicios que pueden convertirse no solo en productores y difusores simbólicos sino en potenciales consumidores sensibles a la estilización de gustos y consumos. Como productores y difusores, estos “intermediarios” generaran, además, nuevos mecanismos pedagógicos capaces de transmitir pautas culturales y gustos que definen la elección por determinados tipos de bienes y prácticas, antes vinculados a los participantes activos de la llamada alta cultura (artistas, intelectuales, etc.). Para Featherstone estos nuevos sectores pueden encontrarse desempeñando su actividad en ocupaciones de la cultura de consumo orientada hacia el mercado como los medios de comunicación, la publicidad, el diseño, la moda, y en profesiones vinculadas a la asistencia, asesoramiento, educación y terapia. Toni Negri y Maurizio Lazzarato denominan a este tipo de producción como trabajo inmaterial. Esta forma productiva funciona como una suerte de mediación entre la producción material de los objetos –en este caso entiéndase arte– y los consumidores –público y coleccionistas–. Su inmaterialidad radica en que la misma producción se basa en las diferentes formas de comunicación y el tipo de relaciones sociales que envuelven a las mercancías antes de que lleguen a manos de los consumidores. Sin embargo, y pese a su inmaterialidad, para Negri y Lazzarato,¹² este proceso productivo interviene de manera activa en la construcción del producto o mercancía; es por ello que se lo puede entender como una suerte de “segunda producción” (un nuevo revestimiento de la mercancía) tan importante o más que el primero, puesto que esta “producción”, basada sobre todo en la “comunicación social”, apuntaría directamente a la construcción de público y consumidores. En las sociedades actuales la

¹² Lazzarato, M. y Negri, A., *Trabajo inmaterial, Formas de vida y producción de subjetividad*, Río de Janeiro, DP&A Editora, 2001.

construcción de un público radica en la construcción de dispositivos de “comunicación social”. Estos dispositivos estarían siendo conformados por los sectores terciarios de la producción, vinculados a los servicios, en particular la publicidad, el diseño y ciertas formas de arte que, al estar produciendo “el impulso al consumo”, se convertirían, también, en un nuevo “proceso de trabajo”.¹³

Estos cambios están correlacionados con el nuevo modelo de organización socio-técnica llamado modo de desarrollo informacional.¹⁴ Esta serie de transformaciones tecnológicas trajeron aparejadas nuevas modalidades de trabajo y a partir de ellas la configuración de un nuevo tipo de relaciones (sociales) de producción que afectaron la esfera económica en su totalidad y los equilibrios de poder y las interdependencias entre distintos grupos y fracciones de clase.¹⁵ El factor clave de estas transformaciones es ciertos cambios tecnológicos, signados por el pasaje que marca el fin de la utilización de una maquinaria poco plausible de sufrir modificaciones, como ser equipos de producción del tipo mecánico, y la incorporación, en su reemplazo, de tecnologías más flexibles vinculadas a la informática.¹⁶ La incorporación de estas nuevas tecnologías al sistema productivo modificaron las relaciones sociales de producción abriendo una nueva fase del capitalismo a la que se denominó capitalismo tardío o multinacional.¹⁷ Este nuevo tipo de capitalismo (a diferencia del capitalismo de mercado de mediados del siglo XIX y del monopolista de finales del XIX) se caracteriza por el predominio de las corporaciones transnacionales, el crecimiento de los mass-media y de las industrias culturales. Esto consistió en

¹³ “...en Europa hay una conexión muy fuerte entre los artistas, lo que pasa en las galerías de arte y la manera en que se hacen las campañas publicitarias o el *design* del producto. Por ejemplo, el diseñador italiano Alex, comisionó a Haimbach 2/ –uno de los artistas más exitosos a nivel internacional– la nueva presentación de su producto. Haim Steimbach hace instalaciones con objetos de *design* sobre estantes; pueden ser platos, lámparas, pero, normalmente eran objetos anónimos. Ahora Alex comisionó a este artista la presentación de un objeto de *design*. La idea es que si lo presenta Haim Steimbach y lo pone de este modo, esto cambia totalmente; no simplemente la presentación, porque la presentación es banal, es simplemente tres objetos sobre estantes. Pero, ese estante, es el estante de Haim Steimbach y, ahora, el producto de Alex está sobre el estante de Haim Steimbach. Todos pueden hacer ese estante y poner el producto, pero, si lo hace Steimbach, tiene una auto-realidad que se transmite al producto. De esta manera no está simplemente presentando el producto, no es la confección del producto, es básicamente por qué la gente tiene que desear ese producto. Así, la producción cultural cambia y se convierte en la primera etapa del proceso de producción del valor económico”. Sacco, Pier-Luigi, “El arte muere porque se confunde con la economía”, en *Revista Ramona*, núm. 16, Buenos Aires, Fundación Start, septiembre de 2001, p 38.

¹⁴ Castells, M., *La era de la información, La sociedad red vol. I*, México, Siglo XXI, 2000.

¹⁵ Cfr. Harvey, D., *La condición de la postmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998; Castells, M., op. cit. ; Featherstone, M., *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu editores, (2000) [1991]; Castells, M., *La era de la información, La sociedad red vol. I*, México, Siglo XXI, 2000. Jameson, F., *El giro cultural, Escritos sobre postmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, [1998] (2002) y Lazzarato, M. y Negri, op. cit.

¹⁶ Cfr. Harvey, D., op. cit. y Castells, M., op. cit.

¹⁷ Jameson, F., op. cit.

una expansión de la esfera cultural sobre la económica. Es así que el paradigma cultural posmoderno, entendido como un particular régimen de significación, opera un principio de des-diferenciación entre las esferas económicas y culturales antes separadas.¹⁸

3. Emergencia del curador en Argentina

La emergencia del curador, en Argentina, adquirió rasgos particulares por la especificidad de la situación socioeconómica y cultural. Así como las transformaciones en las fuerzas productivas han sido menores en comparación con los países centrales, la desindustrialización no fue acompañada por un desarrollo profundo del informacionalismo, sino por una precaria economía de servicios sostenida por la agricultura y la ganadería. Del mismo modo, la distancia cualitativa y cuantitativa, entre el sistema institucional del arte de los países centrales y el local, es considerable.¹⁹ Por tal motivo, es necesario hacer un análisis detallado sobre la trayectoria de la función del curador en las redes del arte local. Dada la especificidad del campo cultural, los cambios ocurridos en los últimos años obedecen a una lógica propia de este circuito y no sólo a la incidencia de factores externos como los políticos y económicos. Los cambios en las industrias culturales se enmarcan en procesos globales, pero la forma concreta que éstas adquieren responde a modos singulares de apropiación de esos movimientos.

En los últimos quince años en la Argentina, el rol del curador y la curaduría han pasado a ser los temas nodales en la discusión del circuito artístico contemporáneo. En la práctica, también su función ha adquirido tal entidad que hasta el año 2007, se registraron más de cuarenta intermediarios culturales, definidos como curadores, por sí mismos o por otros. Sus edades oscilan entre los treinta y cincuenta años. Llama la atención la alta proporción de mujeres –más del 60%– en una ocupación de alto prestigio y poder de decisión.

La formación profesional ha resultado ser un aspecto crucial para evaluar a estos nuevos mediadores culturales. Se ha observado que en su totalidad (exceptuando, un caso, con un master en Estados Unidos) los practicantes de la curaduría carecen de una preparación formal para la actividad. El caso de Victoria Noorthoorn, como única curadora formada, es cualitativamente importante. Su trayectoria con un master en estudios curatoriales en New York y con significativos capitales sociales acumulados –por su trabajo en el Moma y otras instituciones de gran prestigio en el arte contemporáneo internacio-

¹⁸ Lash, S., "Teoría crítica y cultura posmodernista: el eclipse del aura", en *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, pp. 199-216.

¹⁹ De aquí no se deduce que la significatividad cultural sea menor.

nal— hacen que cumpla la función de embajadora del arte argentino en Estados Unidos, España, Brasil y otros países.²⁰ De todas formas, no se trata de que quienes ejercen la curaduría carezcan de todo título —pues muchos de ellos acreditan educación superior— sino que no existe una formación profesional independiente de la práctica. Entre los *curadores artistas* la educación formal es mucho menos frecuente que en los demás. Esta característica de “informalidad” en la formación señala la inmadurez o etapa incipiente en la profesión de curador, cuyas condiciones y atribuciones no se encuentran claramente prescriptas ni aceptadas y son tema de debate frecuente ya que se suscita la pregunta de quién legitima a los legitimadores.

Se observa que las dos extracciones más numerosas entre quienes ejercen la curaduría en los últimos quince años son las de historiadores y licenciados en arte de la Universidad de Buenos Aires, por una parte, y los artistas, por otra. Es de destacar que paralelamente a estos orígenes diversos se corresponda un eje polémico entre la aproximación “académica” y la aproximación “artística” a la práctica curatorial.²¹ A grandes rasgos se pueden definir tres posiciones; dos más visiblemente polares y otra que se sitúa por encima de ellas.

Los *curadores independientes* (provenientes de las carreras de historia del arte y afines) entre quienes predomina un discurso de autoafirmación de su rol y consecuentemente, de primacía de la “teoría” y el “concepto” sobre la obra.²² Estos curadores son a quienes se les encomienda la organización de exhibiciones en fundaciones, centros culturales, museos, premios y bienales.

Los *curadores artistas*, que tienden a actuar por afinidades electivas y criterios estéticos personales, no se sienten obligados a justificar sus decisiones con un discurso teórico, sino que se afirman en una suerte de “soberanía” de la mirada de artista, que ha encon-

²⁰ Victoria Noorthoorn nació en Buenos Aires en 1971. Es curadora independiente, licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, recibió su Master of Arts en Curatorial Studies de Bard College, Nueva York. Fue coordinadora de proyectos del International Program, MoMA, NY (1998-2000), curadora de exposiciones contemporáneas en The Drawing Center, Nueva York (1999-2001) y curadora de Malba / Colección Costantini, Buenos Aires (2002-2003). Desde 2004 trabaja en proyectos independientes en Buenos Aires, Neuquén, Nueva York, San Pablo y Santiago de Chile. Ha sido la curadora de la Bienal de Pontevedra (2006), de *Beginning with a Bang* en Americas Society New York (2007), colaboró con la presentación de León Ferrari en la 52ª Bienal Internacional de Venecia (2007), fue co-curadora del 41º Salón Nacional de Artistas en Cali, Colombia (2008) y curadora de la bienal del Mercosur (2009).

²¹ “Se trabaja con ideas. A no desesperar, están todas en una agenda perfectamente pautada, cuyo *top four* lo integran: la identidad, la memoria, el género y el cuerpo. A su vez los curadores trabajan con hipótesis, y los artistas son invitados a demostrar esas hipótesis como si de un teorema de geometría euclidiana se tratase. Luego, en las reseñas de estas megamuestras omnicomprendivas, se festeja a quien mejor haya “interpretado”, “traducido” o “ilustrado” el tema convocante”. Gumier Maier, Jorge, “¡Abajo el trabajo!”, “Jornadas de la Crítica de 1996”, en *Revista ramona*, núm. 9-10, diciembre-marzo, [1996] (2000-2001), pp. 22-23.

²² Rodrigo Alonso, Valeria González, Eva Grinstein, Patricia Rizzo, entre otros.

trado creciente reconocimiento en el campo (sobre todo los propios artistas y en menor medida entre coleccionistas).²³

Por último, los *curadores institucionales* (que son “curadores de curadores” en las grandes instituciones como el Malba, Proa, la secretaría de Cultura de la Ciudad, casi siempre con títulos de Filosofía y Letras de la UBA) se encuentran en una instancia de poder donde programan estrategias más vastas²⁴ mientras que encomiendan las curaciones a curadores independientes o curadores artistas.²⁵

Entre los curadores independientes predomina el foco sobre “el concepto” de las muestras, el “argumento” a partir del cual deciden qué artistas y qué obras convocarán para ilustrar su *curatorial statement*,²⁶ mientras que los curadores artistas enuncian más claramente el camino desde las obras hacia la organización de la exhibición.²⁷ Varios curadores académicos aspiran a convertir su “concepto” en un producto creativo.²⁸

²³ Gumier Maier, Fernanda Laguna, Alberto Goldenstein, Tamara Stuby, Esteban Álvarez, Leo Battistelli, Gachi Hasper, Roberto Jacoby, Alicia Herrero, Fabián Burgos, Alfredo Londaibere, Livia Basimiani y Javier Ríos etc.

²⁴ Los *curadores institucionales* entran en una red de relaciones con otro tipos de actores –con los fideicomisos y el personal administrativo– en plataformas institucionales como los museos. Estos actores tienen intereses y visiones del mundo diversos en relación a lo qué es y para qué es el arte. Zolberg, Vera L., “Conflicting Visions in American Art Museums”, en *Theory and Society*, vol. 10, núm. 1, January de 1981, pp. 103-125.

²⁵ Adriana Rosenberg, Marcelo Pacheco, Inés Katzenstein, Andrés Duprat, Laura Buccelato, Ana María Battistozzi, Adriana Lauría, etc.

²⁶ “Esta crítica-objeto, ideal tanto para el consumidor posmoderno como para el burgués histórico, es el correlato editorial de la tipología clásica de la muestra porteña (por extensión, podríamos llamarla muestra-objeto, un engendro que se reduce a la junta –o rejunte– de algunas obras con el sólo efecto de ocupar un espacio y ser rápidamente deglutido; mera puesta en escena que, obviamente, supone la ausencia de un pensamiento vertebrador)”. García Navarro, S., “Crítica a los críticos”, en *Revista ramona*, núm. 17, Buenos Aires, Fundación Start, octubre de 2001, pp. 74.

²⁷ Fernanda Laguna, *artista curadora*: “La cuestión era seleccionar cosas que nos gustaban. Nuestro capital era la creatividad de los artistas. El arte. Y la magia del mismo nos permitía invertir. No teníamos ninguna presión ni de generar una tendencia, ni nada”. Gumier Maier, J., *Curadores*, Buenos Aires, Ediciones del Rojas, 2005, p 282.

²⁸ Graciela Taquini, *curadora independiente*: “Lo de curadora es una actividad que desarrollo en tanto historiadora de arte. Al mismo tiempo, creo que tengo una vocación artística, que no soy sólo una intelectual. Quizá mi vena artística es la curaduría como instalación. Articular un discurso, un relato en conjunto con los artistas. La curaduría como una gran mega instalación.” Gumier Maier, *op. cit.*, p 375).

Valeria González, *curadora independiente*: “Algo que toma la curaduría de las prácticas artísticas, o quizás no lo toma pero va en consonancia también con las prácticas del arte es esa idea de que la obra misma no es un bulto autónomo que se puede trasladar sino que dialoga con el espacio”. Gumier Maier, J., *op. cit.*, p 216.

Valeria González: “La obra de arte no es un objeto común sentido inherente que va rodando indemne por distintas lecturas, sino que esas lecturas de alguna manera la van constituyendo como las capas de una cebolla. Los fenómenos de circulación van constituyendo esa obra, que va creciendo y modificándose con el tiempo y creo que la curaduría tiene un lugar de construcción importante”. Gumier Maier, J., *op. cit.*, p 217.

Se suscita de tal modo una competencia de roles con los artistas quienes, por su parte, pretenden monopolizar el ámbito de la creación.²⁹ El resultado no puede ser menos que paradójico, en tanto, los curadores pretenden ser creadores de los creadores, y los artistas creadores de sí mismos.³⁰

Con mucha frecuencia los llamados “conceptos” que regían las muestras de curadores “académicos” se inscribieron en el discurso conocido como “arte crítico o político”. A través de este discurso algunos curadores académicos independientes realizaron una operación compleja que se describirá a continuación:

- a) Buscaron establecerse a sí mismos como enunciadores legítimos reformulando la segmentación del campo.
- b) Definieron a la estética legitimada por los curadores artistas como “oficialista” y trataron de colocarse en lugar de la “oposición”.
- c) Propusieron una lectura de la contemporaneidad supuestamente no realizada hasta el momento y la recuperación de artistas “relegados”.
- d) Como enunciadores referenciaron la inteligibilidad al contexto sociopolítico, con una lógica opuesta a la generada por los curadores artistas, que consideraron subjetiva y solipsista.³¹

²⁹ Alicia Herrero, *artista curadora*: “A mi me parece bueno que alguien tenga autoridad, pero primero hay que ser autor. Y cuando se están poniendo en práctica ejercicios no veo autorías. Por eso me parece que es bueno que aparezcan artistas y generen curadurías o proyectos, y que ocupen espacios, para quebrar esa situación hegemónica... Yo creo que el curador como figura se va a ir definiendo cada vez más como gestor cultural, porque esto llegó a su punto máximo y ya se tornó un aburrimiento” Gumier Maier, J., *op. cit.*, p 263.

³⁰ Florencia Braga Menéndez, galerista, curadora y “artista”: “Yo creo que los más importantes curadores son artistas, y eso es complicado de sostener porque te pegan por todos lados, pero es la verdad, yo creo que nadie sabe tanto como un artista. Hay un punto que tiene que ver con la experiencia, no lo entienden que no hay forma de que estudiantes de letras de la UBA entiendan lo que pasa cuando terminás de escribir un poema o cuando lees muy inteligentemente un poema... el mundo del arte es un mundo aristocrático, una aristocracia de pobres, de solitarios, pero es una aristocracia. Las aristocracias tiene sus propias leyes y, lo lamento, pero no todo el mundo está condiciones de pisar la casa” Gumier Maier, J., *op. cit.*, p 106.

³¹ “Lo cierto es que en los años siguientes, la tendencia a la reflexión sobre la situación social, política y económica del país en la producción artística local alcanza un nivel cada vez más visible y constante. Aun así, es importante entender que este hecho no obedece a razones meramente coyunturales”. “Una de las hipótesis de Ansia y Devoción es que los artistas no reaccionan a la crisis que desemboca en los sucesos de diciembre de 2001, sino que acompañan con su reflexión, encarnada en obras, el proceso en el que se van gestando algunas de sus causas, en parte por un interés propio, pero también, porque las condiciones del campo artístico propiciaban tal aproximación”.

“De igual manera, busca evidenciar la constante preocupación de los artistas por el entorno en el que viven, más allá de las modas y de las políticas de exhibición oficiales, y más allá también de las circunstancias socio-políticas puntuales. En este sentido, es importante señalar que ninguna de las obras de la exhibición ha sido creada específicamente para esta muestra; de hecho, la mayoría ya fueron exhibidas, si bien de manera aislada. Ansia y Devoción se propone como un ámbito que per-

Por su parte, los curadores artistas se ocuparon por organizar sus propias muestras, estableciendo contactos y alianzas, generando escenarios, autosostenimiento económico y redes de sociabilidad. La trayectoria de los curadores artistas involucró primariamente “la socialidad bohemia”³² como parte de la producción en el campo artístico.

En este sentido, Gumier Maier representó paradigmáticamente esta figura del artista-curador desde fines de los años ochenta y durante buena parte de los noventa. Es decir que cuando emergió la figura del curador profesional, los artistas (más aún, un grupo específico de artistas de diversas generaciones) ya habían fundado un foco de exhibición, legitimidad y discursividad propios, por fuera de las instituciones consagratorias existentes, utilizando un espacio “no autorizado” como era la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas en 1989.

Cuando los curadores académicos trataron de ocupar la escena, no se enfrentaron con otros discursos y poderes curatoriales (como sucedió en otras partes del mundo), sino que existía ya una generación y una corriente artística –laxa desde el punto de vista estilístico pero con sólidos lazos en la bohemia cultural floreciente a finales de los ochenta–³³ que se había instituido por fuera de la competencia institucional que en ese momento estaba compuesta por algunos directores de museos, los críticos de los principales diarios y algunos funcionarios de instituciones privadas (Fundación Antorchas) o públicas (Fondo Nacional de las Artes), habituales “invitadores” a muestras consagratorias, “porteros” de las figuras internacionales y jurados de los premios y becas más importantes.

mita el diálogo y la confrontación de tales obras, potenciando su mirada crítica al dotarlas de un contexto discursivo orgánico”.

“...Los artistas seleccionados desatienden la autonomía de la obra artística. Sus propuestas exploran el entorno político, social, económico o cultural contemporáneo, en un intento por reflexionar sobre la realidad argentina reciente, trascendiendo las imposiciones y limitaciones temporales, disciplinarias o estéticas, buceando en la historia, los mitos y la memoria colectiva”. Alonso, R., V. González, *Ansía y Devoción*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.

³² “La socialidad bohemia es un tejido de relacionales sociales que articula una forma de vida que combina el ocio y el trabajo, el placer (el amor al arte) y la utilidad (producir prestigio, marca, generar nuevos mercados, valorizar el artefacto artístico), y los escenarios de circulación que otorgan visibilidad y legitimidad en el campo cultural, que por lo general son autogestionados y autolegitimados... Hay que distinguir tres tipos de bohemia: la bohemia ignorada –la más numerosa, que no logra poder reproducirse materialmente por su producción y/o enseñanza, ni obtener legitimidad entre los artistas–, la bohemia aficionada –aquellos que desarrollan por un tiempo su sociabilidad en el mundo de la bohemia y luego se insertan en la vida laboral y familiar ajena al mundo del arte– y la bohemia auténtica –quienes logran reproducirse materialmente como artistas y/o por alguna actividad vinculante, y obtener legitimidad entre sus pares... Las categorías *bohemia ignorada*, *aficionada* y *auténtica* fueron desarrolladas por Henry Murger en *Escenas de la vida bohemia*”. Krochmalny, S., “Sociabilidad, sexualidad y afectividad en la joven bohemia artística”, en Margulis, M. (ed.), Marcelo Urresti, Hugo Lewin y otros, *Familia, habitat y sexualidad en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 293-305.

³³ Por tal motivo es erróneo hablar de un estética del Rojas. Esta categoría es una construcción de la crítica, de los curadores, que simplificaron y encorsetaron la heterogeneidad de los géneros artísticos de aquel momento.

Gumier Maier, pintor y militante de izquierda, activista de los grupos gay durante la dictadura y luego cronista y analista de la revista *El Porteño* y de *Fin de Siglo* en los ochenta, obtuvo el apoyo de artistas militantes de los sesenta, como Pablo Suárez y Roberto Jacoby, de artistas de su propia generación como Liliana Maresca y también dio cursos a artistas más jóvenes como Sebastián Gordín, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Benito Laren, Fabio Kacero, Omar Schiliro, Alejandro Kuropatwa, Alberto Goldenshtein, Fernanda Laguna, Agustín Inchausti, entre muchos otros. Llama la atención que pese a la abundante literatura –a favor y en contra– suscitada por la Galería del Rojas, no se haya señalado el fuerte carácter asociativo, su cohesión y el costado profundamente político de su trayectoria.³⁴ En un sentido más general, podría afirmarse también que estas manifestaciones de curadores artistas se colocan en serie con numerosos casos de autogestión de artistas antes, durante y después del Rojas, un tema que no ha sido suficientemente analizado, pero del que existen numerosos indicios aislados.³⁵

Podría hipotetizarse que los “curadores artistas” son parte de una tendencia de núcleos fuertes de la escena artística contemporánea en Argentina por suplir las debilidades institucionales, económicas, educacionales y críticas existentes, a través de formas de autogestión y autolegitimación. Todas estas tácticas, si bien obtuvieron cierto registro en la crítica y un pequeño público externo, estaban destinadas fundamentalmente a otros artistas, es decir, se trataba de una arte de “productores para productores”. El intento de negociar un estatuto autónomo para el arte y los artistas también se revela en la existencia y persistencia de una pequeña “bohemia” artística que se transmite generacionalmente a través de lazos personales que se reconstituyó luego de la dictadura militar de 1976-83.

Esta reciente tradición es representada desde fines de los noventa hasta el 2007 por espacios y agrupaciones tales como Belleza y Felicidad, No hay Cuchillo sin Rosas, ramona, Proyecto Venus, Trama, Eloísa Cartonera, m777, Zapatos Rojos, Appetite, Rosa Chanco, Oficina Proyectista, Portela 164, entre muchos otros, que se constituyen por la legitimidad otorgada entre los artistas. También puede mencionarse al proyecto Bola de Nieve³⁶ que utiliza la técnica sociológica de muestreo del mismo nombre, para cons-

³⁴ Piénsese en el significado de un solo hecho: nada menos que cinco de los artistas que desarrollaron lo más importante de sus actividades y se dieron a conocer a través del Rojas, eran HIV positivo (y murieron posteriormente) en un momento en que esa enfermedad era un rótulo identitario derogatorio. En 1987, dos años antes de la apertura de la Galería del Rojas, en Estados Unidos se iniciaba la actividad de artistas HIV positivo como ACT UP que fue considerada como la primera manifestación del arte político en los años 80/90 en los países centrales.

³⁵ Krochmalny, S., “Descripción de las distintas modalidades de producción colectiva artística y sus formas sociales”, en *Revista ramona*, núm. 69, Buenos Aires, Fundación Start, abril 2007, pp. 84-86. Algunos artículos que han intentado deconstruir la oposición entre el arte activista y el arte autogestivo puede rastrearse en los textos de Roberto Amigo, Ana Longoni, Daniela Lucena, Diego González y María Laura Rosa publicados en la *Revista ramona* 87.

³⁶ <http://www.boladenieve.org.ar/>

truir una red de artistas mencionados por otros artistas, donde la función de *selección del curador* está distribuida en forma reticular.

Desde el punto de vista del discurso, el caso de Gumier Maier ha sido con frecuencia criticado desde el lado de los curadores académicos como una suerte de desprecio místico. Es conocido que Gumier Maier se negó sistemáticamente a interpretar o buscar sentidos extra estéticos en las obras y se manifestó declaradamente “no discursivo”. Sin embargo, podría leerse esta voluntad de silencio como un satori, una acción búdica para producir estados de conciencia frente a los clichés teóricos utilizados como argumento de autoridad. Son las acciones de Gumier Maier, las que habría que leer como su verdadero discurso.

Los discursos críticos, por parte de los curadores independientes, pueden remontarse al texto que Jorge López Anaya publicó en el diario *La Nación* en 1992. Allí definió al arte del Rojas como *arte light*. Lo juzgó como banal, vulgar, decorativo, y con una supuesta ausencia de todo posicionamiento político. Este discurso repercutió en la crítica y se reprodujo a lo largo de los años. En 1995, el crítico Pierre Restany utilizó la categoría de *arte guarango* para vincularlo con el menemismo. Ocho años más tarde se esgrimieron argumentos similares en la muestra “Ansia y Devoción” en la Fundación Proa, curada por Rodrigo Alonso y Valeria González. Estas categorías se extendieron a Belleza y Felicidad cuando Ernesto Montequín escribió el catálogo de “Subjetiva”, exhibición curada por Miliyo en el 2003. También fue tema de debate, en el mismo año, en la mesa *Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo* en el Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires “Malba”.³⁷ Con estos términos se buscó generar una discusión sobre la oposición, creada por ciertos discursos curatoriales, entre un supuesto arte comprometido y un supuesto arte apolítico, o un arte de contenido y otro formalista. No sólo hubo convivencia y cruce entre distintos géneros artísticos sino lo que se llama arte político es un género discursivo que tiene diversas relaciones con las instituciones, sea la confrontación, la inclusión, el cinismo, la oclusión, la denuncia, etc. Estas categorías encorsetaron conjuntos heterogéneos de artistas, obras y trayectorias.³⁸ Artistas con tradición militante –maoísta, leninista, etc.– sentían incomodidad frente al mote *rosa light* que intentaba definir su trabajo de manera despectiva, oponiéndolos con otros artistas, con los que muchas veces habían llevado a cabo prácticas en colaboración. Esta operación se reiteró con el texto de Santiago García Navarro para el catálogo de adquisiciones del Malba (2007). El escrito construyó un discurso de oposición entre el arte de los ochenta y el arte de los noventa en el que la figura de Liliana Maresca sería la del artista comprometido en contraposición a Roberto Jacoby y Gumier Maier, los artistas livianos.

³⁷ En esa ocasión participaron Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik y otros.

³⁸ Magdalena Jitrik y Roberto Jacoby estarían atravesados por ambos géneros si aceptáramos la oposición entre “arte político” y “arte light”.

Por algo se siente al arte de los 90 como un presente próximo y al de los 80 como participando de un tiempo más lejano... Porque entre los 90 y el presente se da una continuidad en los términos (dos o tres significativas metamorfosis mediante) que tiene más que ver con la posmodernidad neoliberal a cuya rápida expansión abrió el camino el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) que con los años recorridos desde el fin de la última dictadura militar hasta entonces.³⁹

Esta lectura soslaya muchos datos observables en el listado de las muestras del Rojas.⁴⁰ El discurso construye una falsa oposición de épocas, tergiversando el periodo. No sólo Gumier Maier inaugura la sala de exposiciones del Rojas curando la muestra de Liliana Maresca en 1989, también ambos dictaron talleres en la apertura del Departamento de Artes Visuales del Rojas en 1991. Además Liliana Maresca colaboró en un proyecto con Roberto Jacoby en los tempranos noventa.⁴¹

A fines de diciembre de 2002 desde los *artistas curadores* se organizó un evento en Tatlin, la sede del Proyecto Venus.⁴² Allí asistieron distintos colectivos de *arte autogestivo* y *arte activista*. Se distribuyeron cuestionarios que buscaron indagar sobre las formas de organización, los nuevos espacios no formales de producción artística, de acción política, de circulación, de intercambio, etc. Esta actividad fue complementaria al *Laboratorio multiplicidad* que se desarrolló en el MALBA, Brukman y Cabaret Voltaire. Consistió en varios encuentros que abordaron problemas relacionados con los temas: arte y

³⁹ García Navarro, S., "Crítica a los críticos", en *Revista ramona*, núm. 17, Buenos Aires, Fundación Start, octubre de 2001, pp. 74.

⁴⁰ Véase Galería del CC Rojas en Ramona 87.

⁴¹ Roberto Jacoby junto con Kiwi Sainz desarrollaron *Faboulus Nobodies*, una agencia ficticia y una marca sin productos, en las que publicaron avisos junto con otros artistas en la revista *El Libertino*, semanario de relatos eróticos. En el número 8 se publicó un tercer aviso "Maresca se entrega a todo destino" con las colaboraciones de Avello y De Loof (vestuario y maquillaje), y Kuropatwa (fotografía). La performance consistió en 14 fotografías en las que Maresca posaba en forma insinuante y con lascivia. En el aviso hay un texto que acompaña las fotos y un número de teléfono para que el público pudiera comunicarse con Maresca. La artista concedió una entrevista personal a cuatro de las personas que se comunicaron. Esta performance puede pensarse como otra "obra de los medios" en la que se establece una relación con el HIV y la revista: los productores y la performer habían contraído HIV –excepto Roberto Jacoby y Kiwi Sainz–. Lo que puede ser pensado como un política *queer* es soslayado para construir arbitrariamente una oposición entre el arte conceptual político de Maresca y el supuesto "arte *light*" "apolítico" de Gumier Maier y Jacoby. Asimismo Jacoby lanzó una campaña mediática contra la discriminación a partir de la edición de remeras serigrafiadas con la frase "Yo tengo sida" en 1994. En 1996 Jacoby tituló *Cóctel* a la muestra de Kuropatwa en Benzacar y en el catálogo escribió sobre las conexiones entre la vida y la obra del artista, quien era HIV positivo. *Cóctel* fue una muestra de fotos en la que se exhibía imágenes de la medicación que había comenzado a tomar Kuropatwa en 1996, año en el que inició una nueva etapa en la historia del sida.

⁴² Fue organizado por Roberto Jacoby, coordinado por Sebastián Codeseira y Nicolás Sguiglia, y contó con la participación del escritor Daniel Link.

la política, arte y sociedad.⁴³ A razón de los datos elaborados por las presentaciones y el cuestionario, el filósofo José Fernández Vega señaló que los grupos, a pesar de su diferencias en los géneros artísticos, tenían características similares en relación con su funcionamiento interno, con el régimen de ingreso abierto, con el carácter efímeros o proyectual de acuerdos mínimos y no programáticos, con la idea de funcionamiento en red y la cooperación intergrupala.⁴⁴

Es esencial mencionar que el conflicto entre estas posiciones y discursos es correlativo a las luchas y negociaciones tácitas que mantienen los *artistas curadores* y los *curadores independientes* por convertirse en intermediarios culturales entre el artista y el público, entre la producción y la circulación de las obras, obteniendo el papel de legitimadores. Ambos actores disputan la capacidad de legitimar y de conectar al artista y la obra con el público. Los *curadores independientes* y los *artistas curadores* intentan desarrollar el poder de legitimación a través de la obtención de las siguientes capacidades de acción y decisión para la negociación:

- a) Selección de artistas y obras para su exhibición.
- b) Selección de artistas para el otorgamiento de becas y subsidios.
- c) Escritura de textos críticos –catálogos, críticas en diarios y revista– como mecanismo de legitimación de obras y artistas.
- d) La elaboración de una firma y la representación de un discurso estético.

Entre los dos modelos descriptos,⁴⁵ hallaremos discursos intermedios⁴⁶ que desde la posición de curadores independientes postulan otras formas de exhibir, de relacionarse

⁴³ Participaron Grupo Soma, Juliana Periodista Diccionario de arte, Ramona, GrupOO, Taller Popular de Serigrafía, Suscripción, FeriaHypet/Buenaleche/Discobabynews, Ejercito de artistas, Zapatos Rojos, M777, Proyecto Venus, Ninguna Persona es ilegal, Acido Surtido, Tango Protesta, Grupo de Arte Callejero, Proyecto Trama, Por un Arte de la Resistencia y Oligatega Numeric.

⁴⁴ Fernández Vega, J., "Variedades de lo mismo y lo otro", en *Revista ramona*, núm. 34, Buenos Aires, Fundación Start, septiembre de 2003.

⁴⁵ También puede agregarse casos que, sin invalidar a los tipos ideales elaborados, no se ajustan al modelo descrito, por ejemplos curadores que toma partido por un bando sin pertenecer a ninguno de ellos: "Creo que la mayor parte de los artistas que fueron protagonistas en aquellos años, trabajaron a partir de la memoria personal, tratando, tal vez sin saberlo, una estrategia de supervivencia que les permitió eludir el malestar del entorno. La intimidad del afecto, los recuerdos personales y ese no poder ver más allá de un metro de distancia, –ratificando la frase pronunciada por Marcelo Pombo en una conferencia en la que participó en la Fundación Banco Patricios– fue la manifestación más honesta de una resistencia pacífica, trazando el perímetro de un hogar en el que solamente se podía confiar en el sentimiento de la amistad como la única base sólida de un terreno firme. Los artistas de aquella década reubicaron el arte lejos del soborno del intelectualismo hueco, y más cerca de la vida, intuyendo, tal vez, que lo personal también es político". Batkis, L., "No más que un metro", en *Revista ramona*, núm. 17, Buenos Aires, Fundación Start, octubre de 2001, p. 63.

⁴⁶ Rafael Cippolini, *curador independiente*: "Hay curadores que usan y abusan de los artistas y sus obras, transformándolos en ejemplos de sus teorías y ocurrencias. Son los que convier-

con los artistas para sortear el conflicto entre artistas y curadores.⁴⁷ En cambio, el tercer tipo de curador, “el curador institucional” es un actor especial en tanto ejerce el papel de “curador de curadores”. Este rol solamente existe en organizaciones complejas como museos, fundaciones o direcciones gubernamentales importantes.⁴⁸ Instituciones como Proa, el Malba, la secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, entre otras, son instancias de consagración ampliada donde el arte del “productor para los productores” se proyecta hacia un público más amplio. El *curador-director* tiene el papel de diseñar políticas institucionales y planear exhibiciones a largo plazo y rara vez cura por sí mismo.⁴⁹

Se observa que los curadores institucionales contratan y exhiben tanto las propuestas de los curadores artistas como de los curadores independientes. Ellos dirigen dispositivos de circulación que debido a su magnitud y complejidad pueden y deben articular diversos discursos estéticos y propuestas, sin embanderarse excesivamente con una u otra corriente.

Este tercer tipo de curador se ha formado en la universidad y lleva a cabo prácticas profesoras y en investigación sobre arte. Por lo que se puede observar, tanto la formación como sus prácticas son afines a los curadores independientes, la diferencia radica en ocupar puestos de acción y negociación⁵⁰ de mayor envergadura en los procesos de consagración de los artistas. Además, los discursos de ambos difieren en su forma por-

ten el arte en una demostración de otra disciplina... También están aquellos curadores que proponen al artista como a un Dios, alimentándoles el narcisismo” Gumier Maier, J., *op. cit.* p 148. Rafael Cippolini: “Cuando me preguntaron de qué lado estaba yo, que cuál era mi idea de curador: ¿de qué lado estás? ¿Vas a tener un guión? ¿Vas a defender una consigna?”. Pero a mí no me interesa pensar en esos términos. Como si hubiera sólo dos modelos. Parecería que existe un juicio a priori, el de tener una tesis previa, y un juicio a posteriori. Así que dije: ¿Qué pasa si yo me ubico en el medio?” Gumier Maier, J., *op. cit.* p 153.

Cippolini desarrolló una trayectoria intelectual informal. Estudió filosofía y letras pero no egresó. Fue editor de la revista Ramona y publicó libros y catálogos en Interzona, Adriana Hidalgo, etc.

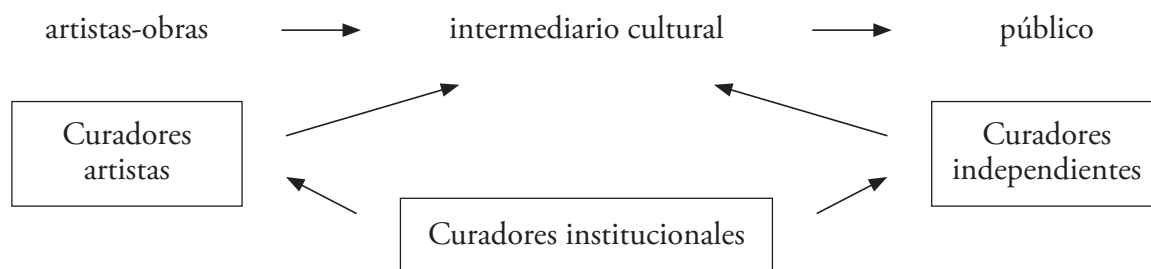
⁴⁷ Es interesante señalar la utilización frecuente del término “curador estrella”.

⁴⁸ Marcelo Pacheco, *curador institucional*: “Cómo se han modificado los circuitos de museos, aunque antes eran circuitos autónomos y en alguna medida independientes y era por donde circulaba una palabra que iba construyendo la historia del arte. Ahora los museos participan junto con las galerías, las galerías con las ferias, las ferias con las bienales y las bienales con los curadores globales”. Gumier Maier, J., *op. cit.* pp. 324-325.

⁴⁹ Adriana Rosenberg, *curadora institucional*: “La experiencia del curador y la del director de una institución, que muchas veces se toman como equivalentes, en verdad son distintas. Para mí el curador es la persona que elige un tema, lo investiga, lo desarrolla, toma una postura, en un territorio específico de las artes plásticas. El resultado de este trabajo siempre es una muestra que presenta en una institución o en otro ámbito vinculado al arte. En cambio, el director de una institución se involucra en el plan anual que puede incluir diferentes curadurías. Podríamos decir, por ejemplo, que el proyecto de actividades y la organización de un programa, que incluye además responsabilidades de carácter administrativo, es como una curaduría general”. Gumier Maier, J., *op. cit.* p 353.

⁵⁰ Utilizamos el término negociación en vez de decisión, porque creemos que la consagración, y también la canonización de artistas históricos, son producto de un acuerdo implícito e intersubjetivo entre una pluralidad de actores y fuerzas del campo.

que parten de dos situaciones de enunciación divergentes. Siguiendo a Bourdieu, se puede considerar que existen tres etapas en el desarrollo de una corriente artística: vanguardia, vías de consagración y consagración. Los curadores institucionales se ubican en la última de estas fases, mientras que los curadores independientes en la segunda y los curadores artistas en la primera.



Conclusiones

La complejidad material, social e intelectual del campo artístico en escala global requerirá en forma creciente de intermediarios entre los productores, los públicos y demás actores. Con toda probabilidad el rol de curador tenderá a formalizarse en Argentina lo mismo que el de los artistas a través de nuevas instituciones.

A diferencia de los países centrales, en Argentina, el rol del curador emergió en una situación en el que las instituciones del circuito del arte eran escasas, con bajo presupuesto, falta de investigación y con débiles lazos internacionales. Las experiencias radicales y globales del arte de los sesenta⁵¹ interrumpidas en la década del setenta –por la radicalización política y la dictadura militar del periodo 1976 y 1983–⁵² se desarrollaron en espacios de sociabilidad de la bohemia durante la década del ochenta y el noventa. La figura del curador artista emergió en este contexto, y se expandió hacia finales de la

⁵¹ Hoy es admitido que la experimentación artística de los sesenta fue una instancia global que ocurrió simultáneamente en distintas ciudades del mundo entre las que se encontraba Buenos Aires y Rosario. Camnitzer, L., J. Farver, R. Weiss, *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.

Alberro, A., B. Stimson B., *Conceptual Art. Critical Anthology*, Boston, MIT Press, 2000.

Katzenstein, I. (ed.), M. Pacheco, A. Giunta, y otros, *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960's: Writings of the Avant-garde*, New York, Museum of Modern Art, 2004. Ramírez, M. C. (ed.), *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte de la Reina Sofía, 2001. Rangel, Gabriela (ed.), Victoria Noorthoorn, Daniel Quiles, Ana Longoni, *Beginning with a bang, An Exhibition of Argentine Contemporary Artist, 1960-2007*, New York, Americas Society and Harvard University Press, 2007. Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, Universidad de Texas, 2007.

⁵² Longoni, A., M. Mestman, "Del Di Tella a Tucumán Arde", Buenos Aires, Eudeba, [2000] (2008).

década pasada, de manera creciente, cuando emergieron numerosos grupos, colectivos y redes, organizados en forma independiente de las instituciones estatales y privadas del sistema del arte. Formas de asociación, redes, espacios autoorganizados, agrupamientos productivos, formas educativas (desde las “clínicas” de artistas hasta las becas Kuitca), revistas como *ramona*, sitios web –bola de nieve, trama, Venus– acciones callejeras (Grupo de arte callejero GAC, Taller Popular de Serigrafía TPS, Arde Arte! y Etcétera), manifestaciones militantes que se desarrollaron luego del 2001 hasta convertirse en un rasgo del período, que podría caracterizarse como de búsqueda de autonomía y autolegitimación. Simultáneamente a este fenómeno, entre los productores se produjo un crecimiento cualitativo y cuantitativo de las instituciones del arte, dentro de un contexto general de reactivación económica, disminución de la desocupación y de los índices de pobreza e indigencia, que aun siendo altísimas, bajaron a menos de la mitad respecto del 2001. El contexto económico y social fue favorable a sectores de la clase media y alta, así como al turismo cultural. Se crearon museos, aumentó el número de estudiantes de artes y de artistas, de curadores, de público, de galerías de arte contemporáneo y publicaciones, así como las inversiones de marketing y patrocinio, las becas y premios, las residencias en el extranjero, e iniciativas y diversas formas de financiación privada y estatal. Incluso se registró cierto crecimiento del mercado de obras de arte contemporáneo. En los medios de comunicación, en forma concomitante, aumentó la atención prestada y el prestigio atribuido al arte y los artistas a través de extensas coberturas respecto del éxito social y económico de artistas argentinos relativamente jóvenes. El proceso simultáneo de expansión del sistema institucional y mercantil del arte, que acompañó la recuperación de los índices económicos, incrementó las oportunidades y expectativas de insertarse profesionalmente en el sistema o articularse con proyectos oficiales. A partir del 2005 comenzó a producirse un proceso de atomización y segmentación de los grupos, colectivos y redes, ruptura de solidaridad e indicios de cooptación institucional privada y estatal.⁵³

En este marco, los curadores artistas disminuyeron el impulso en las actividades autogestivas, dedicando más tiempo a su arte,⁵⁴ sin embargo, no desapareció completamente las prácticas y la cesura entre el mundo de los artistas y el de los curadores profesionales. Los artistas como los curadores intentaron mantener espacios sociales donde procesar las cuestiones que plantea el arte contemporáneo en un contexto de ampliación y transformación del campo de las artes visuales. Espacios diferentes en cuanto a su sociabilidad y a su forma de transmitir el conocimiento, el afecto, y el gusto, en la dirección marcada por las

⁵³ Proyecto Venus, Trama, Belleza y Felicidad, TPS, GAC, Etcétera, Eloísa Cartonera, m777, Arde Arte!, Appetite (salida de los principales artistas en 2008).

⁵⁴ Puede percibirse un malestar entre los *artistas curadores* en relación con la falta de tiempo para producir sus obras a causa de su práctica curatorial.

experiencias internacionales de residencias y “clínicas” de artistas se proyectó un modelo de producción y circulación diferente al de los curadores.⁵⁵ Se observa en tiempo presente la proliferación de plataformas educativas dirigidas por artistas en un caso y curadores por el otro, en el que participan curadores, investigadores y artistas como docentes.

Este proceso, en general, marca un periodo de *diferenciación funcional* en el que la escena del arte comienza a tener la forma de sistema, por la que nuevos actores asumen roles en la compleja y creciente red de las artes (más artistas, más investigadores formados, curadores, extensión de plataformas institucionales, emergencia de un mercado). De esta manera, parece haber más conexiones entre la academia (filosofía, letras, historia y ciencias sociales), los artistas, los curadores, los espacios de exhibición (galerías, ferias, fundaciones y museos), las residencias internacionales (El basilisco, RIAA⁵⁶) y los dispositivos de formación (la Beca Kuitca, el programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, El Centro de Investigaciones Artísticas y Lipac en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y las clínicas particulares).

El proceso de *diferenciación funcional*—en que los agentes van ocupando posiciones y roles específicos— puede tener dos caras:

- a. Que el *cierre operacional* de las funciones obture las fronteras otrora difusas del arte en el que se desplegaba un espacio transversal de experimentación entre artistas y no artistas. Esta es la forma que adquiriría el sistema si los curadores fueran los que participaran en las instancias de decisión.
- b. Que la profesionalización y diversificación funcionen sin cerrar las fronteras disciplinarias y que el arte siga siendo un terreno librado a la experimentación transdisciplinaria. Esta es la forma que adquiriría el sistema si los artistas curadores fueran los que participaran en las instancias de decisión.

Por lo tanto, que la escena se estanque o entre en otra etapa de desarrollo ulterior dependerá de un conjunto de factores y estrategias como la capacidad de expansión de las oportunidades profesionales en el campo artístico, en las industrias culturales afines o en la producción simbólica en general. También será necesario la subsistencia de circuitos de valoración y legitimación constituidos en la etapa 1999-2007, con un balance de la capacidad de negociación de los productores respecto de los restantes actores. Este punto implica también la persistencia de los espacios relacionales que configuran “ni-

⁵⁵ El surgimiento de postgrados en estudios curatoriales podrá absorber a una fracción de graduados en artes, los cuales desarrollarán dispositivos de transmisión de conocimientos y estructuras del sentir—programas de estudios multidisciplinarios que establezcan una situación dialógica en la transmisión de conocimiento entre artistas y curadores—.

⁵⁶ Residencia Internacional de Artistas en Argentina.

chos ecológicos” culturales. Se necesitará el desarrollo de la cantidad y calidad de los públicos basada en los participantes del sistema educativo en todos sus niveles, atravesando las restantes disciplinas y géneros que actualmente operan como compartimientos estancos. La consolidación innovadora de los dispositivos de formación y transmisión de saberes teóricos y prácticos. La articulación de la escena local con las redes internacionales de arte contemporáneo (sistemas de residencias, circuitos de exhibiciones, grupos de artistas) con énfasis en los circuitos hispano-parlantes y países emergentes.

Bibliografía

- Aisenberg, Diana, Gustavo Bruzzone, Rafael Cippolini, “El rol de los críticos: ¿Qué críticos?”, *Revista ramona*, núm. 14, Buenos Aires, Fundación Start, julio de 2001, pp. 40-41.
- Alberro, A., B. Stimson, *Conceptual Art. Critical Anthology*, Boston, MIT Press, 2000.
- Alonso, Rodrigo, Valeria González, *Ansia y Devoción*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.
- Alonso, Rodrigo, “Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino”, en *Inoxidable neopop*, Santiago de Chile, 2006.
- Batkis, Laura, “No más que un metro”, en *Revista ramona*, núm. 17, Buenos Aires, Fundación Start, octubre de 2001, p. 63.
- Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba, ed. Aurelia Rivera, 2003.
- Camnitzer, L., J. Farver, R. Weiss, *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.
- Camnitzer, Luis, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, Universidad de Texas, 2007.
- Castells, Manuel, *La era de la información, La sociedad red vol. I*, México, Siglo XXI, 2000.
- Featherstone, Mike, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu editores, (2000) [1991].
- Fernández Vega, José, “Variedades de lo mismo y lo otro”, en *Revista ramona*, núm. 34, Buenos Aires, Fundación Start, septiembre de 2003.
- García Navarro, Santiago, “Crítica a los críticos”, en *Revista ramona*, núm. 17, Buenos Aires, Fundación Start, octubre de 2001, pp. 74.
- Giunta, Andrea, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik, “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, en *Revista ramona*, núm. 33, Buenos Aires, Fundación Start, julio-agosto de 2003, pp. 52-91.

- Gumier Maier, Jorge, *Curadores*, Buenos Aires, Ediciones del Rojas, 2005.
- “¡Abajo el trabajo!”, “Jornadas de la Crítica de 1996”, en *Revista ramona*, núm. 9-10, Buenos Aires, Fundación Start, diciembre-marzo, [1996] (2000-2001), pp. 22-23.
- Harvey David, *La condición de la postmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Jacoby, Roberto, “Reflexiones sobre la medicalización del arte: curadores, curradores y curanderos”, en *Revista ramona*, núm. 6, Buenos Aires, Fundación Start, octubre de 2000, p 39.
- Jameson, Frederic, *El giro cultural, Escritos sobre postmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, [1998] (2002).
- Katzenstein, Inés, Victoria Noorthoorn y otros, “Curaduría: la definición de un nuevo campo profesional”, en *Revista ramona*, núm. 29-30, Buenos Aires, Fundación Start, Enero-Febrero, [2002] (2003), pp. 5-31.
- Katzenstein, Inés (ed.), Marcelo Pacheco, Andrea Giunta, y otros, “Listen Here Now! Argentine Art of the 1960’s: Writings of the Avant-garde”, New York, Museum of Modern Art, 2004.
- Krochmalny, Syd, “Descripción de las distintas modalidades de producción colectiva artística y sus formas sociales”, en *Revista ramona*, núm. 69, Buenos Aires, Fundación Start, abril 2007, pp. 84-86.
- Krochmalny, Pablo, “Sociabilidad, sexualidad y afectividad en la joven bohemia artística”, en Margulis, Mario (ed.), Marcelo Urresti, Hugo Lewin y otros, *Familia, habitat y sexualidad en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 293-305.
- Lash, Scott, “Teoría crítica y cultura posmodernista: el eclipse del aura”, en *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, pp. 199-216.
- Latour, Bruno, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Lazzarato, Mauricio y Negri, Antonio, *Trabajo inmaterial, Formas de vida y producción de subjetividad*, Río de Janeiro, DP&A Editora, 2001.
- Levi Strauss, David, “The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps”, en *The Brooklyn rail*, New York, junio de 2007.
- Link, Daniel, Roberto Jacoby, Sebastián Codeseira y Nicolás Sguiglia (coord.), “Encuentro Multiplicidad”, en *Revista ramona*, núm. 33, Buenos Aires, Fundación Start, agosto de 2003, pp. 24-51.
- Longoni, Ana, “Encrucijadas del arte activista en Argentina”, en *Revista ramona*, núm. 74, Buenos Aires, Fundación Start, septiembre de 2007.

- Longoni, Ana, Mariano Mestman, “Del Di Tella a Tucumán Arde”, Buenos Aires, Eudeba, [2000] (2008).
- López Anaya, Jorge, “El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra”, Buenos Aires, *La Nación*, 1 de agosto de 1992.
- Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, Barcelona, Anthropos, 1998.
 “El arte de la sociedad”, México, Herder, 2005.
- Malosetti Costa, Laura, “Discutir canonizaciones y entronizaciones, reparar olvidos o estigmatizaciones”, en *Revista Ramona*, núm. 40, Buenos Aires, Fundación Start, mayo de 2004, pp. 4-7.
- Matteucci, Guille, “Cuando ser curador se volvió re-fashion”, en *Revista ramona*, núm. 35, Buenos Aires, Fundación Start, octubre de 2003, pp. 46-49.
- Mellado, Justo Pasto, “La incubadora de curadores”, en *Revista ramona*, núm. 62, Buenos Aires, Fundación Start, Julio de 2006, pp. 44-47.
- Merton, Robert, “Teoría y estructura sociales”, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Ramírez, M. C., *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte de la Reina Sofía, 2001.
- Rangel, Gabriela (ed.), Victoria Noorthoorn, Daniel Quiles, Ana Longoni, *Beginning with a bang. An Exhibition of Argentine Contemporary Artist, 1960-2007*, New York, Americas Society and Harvard University Press, 2007.
- Restany, Pierre, “Arte Guarango para la Argentina de Menem”, en *Lápiz*, núm. 116, Madrid, noviembre, 1995.
- Sacco, Pier-Luigi, “El arte muere porque se confunde con la economía”, en *Revista ramona*, núm. 16, Buenos Aires, Fundación Start, septiembre de 2001, pp. 36-41.
- Vidokle, Anton, “Art Without Artists?”, en *E-flux*, Journal 16, New York, mayo de 2010.
- Zolberg, Vera L., “Conflicting Visions in American Art Museums”, en *Theory and Society*, vol. 10, núm. 1, January de 1981, pp. 103-125.
- Zuain, Josefina, Lucas Rozenmacher, Paula Bugni y otros, “Galería del CC Rojas. Lista de muestras exhibidas entre 1988 y 2000”, en *Revista ramona*, núm. 87, Buenos Aires, Fundación Start, diciembre de 2008, pp. 57-60.