

XVI JORNADAS DE INVESTIGACIÓN DEL ÁREA ARTES DEL CIFFyH –UNC

Título de la ponencia: El actual régimen de la imagen y el rol del curador como otra conciencia artística

Área de Trabajo: Prácticas artísticas y prácticas estéticas

Autor: Gabriel F. Gutnisky

Institución: Facultad de Artes-Universidad Nacional de Córdoba

Correo electrónico: gabrielgutnisky@arnet.com.ar

*EL ACTUAL RÉGIMEN DE LA IMAGEN Y EL ROL DEL CURADOR COMO OTRA
CONCIENCIA ARTÍSTICA*

Gabriel F. Gutnisky
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen:

La condición del arte contemporáneo no puede sino pensarse enmarcada en el cambio cultural del “tardocapitalismo” en donde como identificación 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 físico-a excepción de la redacción en un eventual catálogo- ni participar del precario régimen propietario.

Palabras claves:

La forma-escenario; los espacios narrativos; el rol del curador

*THE CURRENT STATE OF THE IMAGE AND THE ROLE OF THE CURATOR AS
ANOTHER ARTISTIC CONSCIOUSNESS*

Gabriel F. Gutnisky
Universidad Nacional de Córdoba

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.

Key Words:

The form-scene; the narrative spaces; the curator's role

*EL ACTUAL RÉGIMEN DE LA IMAGEN Y EL ROL DEL CURADOR COMO OTRA
CONCIENCIA ARTÍSTICA*

Por fuera del discurso de auto-destitución del arte y apoyado en el beneficio del libre desenvolvimiento y la autodeterminación, John Berger afirma que “*los dibujos ofrecen la hospitalidad a una compañía invisible que está en nosotros*”¹ y con ello –más allá de la técnica específica- está relevando la iniciativa condicionada por lo que el artista tiene o posee. Esta definición nos permite observar que en la mencionada explicación se están superponiendo por lo menos dos conceptos, por un lado el de la matriz de individualización que compromete la producción del artista sea cual fuere el estímulo de

¹ BERGER, John: *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p 107

base y -por otro lado- el del contexto de producción que depende en gran medida de las relaciones que el artista establece con el mundo.

No se pretende aquí justificar la jerarquía de la “esfera” económica por sobre la de la cultura -en todo caso pensarlas relacionadas- pero las mencionadas relaciones vienen determinadas por la estructura económica que –como indica Bourriaud- las formatea con mayor o menor potencia². Bourriaud no hace sino volver sobre premisas desarrolladas –entre muchos otros- por F. Jameson³ o D. Harvey⁴ que, recordemos, entienden que la historia de las articulaciones narrativas y los soportes primarios de los códigos culturales están ligados a la circulación de capital o pueden ser leídos en correlato con los modos de producción.

Bajo esta premisa, la condición del arte contemporáneo no puede sino pensarse enmarcada en el cambio cultural en el “tardocapitalismo” en donde como identificación se revela un nuevo régimen de “imagineidad” 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 curador⁵ –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 físico-a excepción de la redacción en un eventual catálogo- ni participar del precario régimen propietario.

Aunque a esta altura el listado de aquellos factores que atraviesan el mencionado cambio cultural resulte obvio (postindustrialismo, capital financiero ubicuo, una economía basada en servicios más que en bienes, las conexiones intersubjetivas mediadas por la máquina, perfeccionamiento de la memoria electrónica y su uso cotidiano, etc.) vale igualmente para entender sus repercusiones en el mundo audiovisual y en el de las artes visuales en general. El concepto de “hipertexto”, el de la

² BOURRIAUD, Nicolás: *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009

³ JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1999

⁴ HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004

⁵ 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 guión y la puesta- y la de “puesta” o “montaje”, que parece referirse a la organización espacial de una selección dada.

“autoría por selección”, la dimensión sincrónica de la temporalidad, la obra inorgánica, la “forma-escenario”, la posdisciplinariedad y sobre todo el concepto de montaje y el de posproducción -no sólo referido a la configuración de la obra sino en el de su exhibición - intervienen en el campo productivo y discursivo del arte hoy.

En una suerte de ontología de la actualidad o interpretación acerca de las razones de la estructura contingente y las estrategias de recorte provisional del arte contemporáneo, podemos señalar que este cambio ha generado formas culturalmente difusas, parciales, superpuestas, que tanto perfilan la figura del sujeto disperso como la manera de entender la obra y la forma en que ésta toma estado público. Sobreimpresiones, imágenes compuestas, recortes de diferentes procedencias –entre otras acciones conocidas- permiten explorar un modelo de enfoque parcializado y multilógico que puede asimilarse a un concepto geométrico –el de la curva asintótica-⁶ en tanto prolongación que se aproxima -en nuestro caso al sentido- pero sin llegar a un desenlace o interpretación definitiva.

Se trata de conexiones entre materiales e imágenes culturalmente vinculadas y vinculantes que –sustraídas de contexto- se vuelven extrañas a sí mismas. Lo que está presente en este tipo de operatoria, es parte de lo que Rancière⁷ ha definido 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 a su puesta.

Esta manera de pensar la obra y su exhibición se puede asimilar al replanteo de un mapa, a la contingencia de una trayectoria definida por las conexiones que el espectador percibe dentro de un campo de posibilidades y un paisaje cultural con referencias más o menos compartidas. Si bien la producción de la obra sigue siendo terreno exclusivo del artista, su exhibición -y el nuevo entramado de sentido que allí se produce- entra dentro de las prerrogativas del curador, por lo menos en las de un perfil de curador más

⁶ Asintótica es una línea que, prolongada indefinidamente, se acerca de continuo a una curva, pero sin llegar nunca a tocarla

⁷ RANCIÈRE, Jacques: *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p.52

próximo al artista que al del museólogo, que es el que nos interesa analizar en función de la experiencia en el proyecto “Desplegable”⁸. Cuando el curador selecciona y ordena con determinada intencionalidad las identidades individuales, transforma a la muestra en un dispositivo de enunciación que está invariablemente unido a la obra, pero también cuenta con cierta autonomía con respecto a ella. En otras palabras, la potencia contenida en la obra se enfrenta a dos trayectorias, una reducida a unidades de información propias y otra que se asienta en la lógica de su encadenamiento e intercambio con imágenes y voluntades ajenas.

Estamos frente a una configuración de sentido dentro del diseño de un espacio/escenario. No se trata de un arte estrictamente específico para un lugar determinado (Site-Specific Art) sino de correspondencias organizadas por el curador a través de conjuntos o subconjuntos de indicios (imágenes, textos, artefactos, recorridos, iluminación) que trabajan por asociación y que tienen la cualidad de modelar la percepción de ese lugar, tanto como acentuar determinado sentido que deviene justamente de esa organización. Se podría decir que el curador entiende a la obra dentro de una lógica suspendida, porque esa obra debe estar ahí y, al mismo tiempo, más allá de sí misma, para ser relevada por la siguiente, para ceder su protagonismo en un contrapunto espacial con otras obras: se define así un nexo que determina un recorrido espacial y de sentido.

Bourriaud⁹ denomina este tipo de organización “montaje espacial”, porque la exhibición reemplaza a la obra como unidad mínima de significación y por lo tanto instituye a la muestra como un “espacio narrativo singular”. En este tipo de organización sobrevienen por lo menos dos conceptos fuertes: posición y relación, ambos se refieren al espacio, al recorrido y a la cadena narrativa que eventualmente se construye alrededor de los mismos (el conjunto de imágenes y artefactos reunidos en la muestra conjugan la parte y el todo). Podríamos decir que el montaje espacial siempre

⁸ “Desplegable” fue un programa curatorial compuesto por tres muestras llevadas a cabo durante 2011 en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba: “Desplegable”, (López-Suárez-Burgos-Cuervo-Di Mattia-Chaiy y obras de la colección del museo) Curador: Patricia Ávila; “Desplegable: trayectorias del objeto al contexto” (Plástica Experimental va al Museo) Curadores: Patricia Ávila y Gabriel Gutnisky; “Desplegable: pensar el paisaje de lo urbano” (Carrizo, Guzmán, Roqué, fotos del libro de Boixadós y obras colección del museo) Curadores: Patricia Ávila, Mariana Del Val, Gabriel Gutnisky.

⁹ BOURRIAUD, Nicolás: *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007

es conexión, aunque su centralidad surja en la primera lectura como algo implícito o más o menos vedado para el observador.

La dimensión de esa conexión está generalmente planteada como una suerte de grilla dialéctica en donde las formas se prefiguran interrelacionadas para posibilitar nuevas miradas, para ocupar un lugar determinado en el espacio y así transformar o quitar algo de realidad a la arquitectura de la sala, que siempre es la misma y a la vez diferente con cada montaje.

Este tipo de organizaciones estructuran parte de las prácticas contemporáneas en Córdoba en tanto que es aplicable o factible a escala local. Ante la falta de un “sistema de arte” como tal y su prerequisite, la creencia social, estos espacios narrativos han avanzado principalmente en los llamados espacios alternativos (experiencias compartidas entre pares) pero también y fundamentalmente en los institucionalizados. Justamente porque creemos que no existe “una única realidad” estas acciones develan un horizonte que escapa al determinismo y por eso mismo es objeto del análisis que intentaremos desarrollar a través de experiencias cuyo ajuste resulta más propiamente tarea del/los artistas

Con grandes limitaciones operativas, estas instituciones¹⁰ son igualmente espacios singulares que 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-investidura 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, 2011:194). 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 carece de vigilancia teórica, tiene un rol restringido o nulo en las posibilidades de inscripción de lo que ofrece como programación (por ejemplo, es muy factible exhibir, pero ello no redundará en otra consecuencia o construcción ulterior). Los museos locales surgen entonces como superficies de recepción sin condiciones de reconocimiento inscriptor.

¹⁰ El Museo Provincial, el Museo Municipal de Bellas Artes, el Centro de Arte Contemporáneo, las salas de exposiciones habilitadas en la UNC (Facultad de Artes, en el acceso y el subsuelo del Pabellón Argentina) en la Ciudad de las Artes y otros centros culturales.

Sin embargo y como configuración de una idea de destino no determinada, este régimen de “imagineidad” 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 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 las obras y 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 “formas-escenarios”, de los “espacios narrativos” y los “montajes espaciales”, en las que la obra individual debe negociar su inclusión en verdaderos procesos de intersección.

Este dispositivo de hecho puede pensarse como una manipulación del museo y del curador. En parte porque esta interdependencia está habilitada por el peso que tiene la palabra escrita en la construcción de lo visual o de lo no verbal en lo verbal¹¹. El juego de palabras tiene sentido a partir de que una serie de campos disciplinares relacionados (desde Humanidades a Ciencias Sociales) han sido jerarquizados en el mundo del arte justamente por el valor de la palabra escrita: *“el lenguaje permite ver (...) nada es visto hasta que el escritor lo nombra (...)”*¹²

Pero este régimen de imagineidad 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 una determinada idea de destino frente a las limitaciones del provincialismo. Idea que se revela en el acto de reunir la potencia de propuestas individuales e interrelacionarlas, como la naturaleza de un juego de identidad

¹¹ La autoridad del curador descansa en gran medida en esa capacidad y en su prestigio

¹² FUENTES, Carlos, citado por Josefina Delgado en *Fuentes y el desafío de la historia*, Diario La Nación, 18/05/2012

y alteridad: son las propias iniciativas las que producen y extraen sentido, una estrategia frente a la dispersión y la apatía provinciana.

La heterogeneidad del grupo 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 “illusio” 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 (Rancière, 2012:93). En un contexto restringido, 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 Bourriaud¹³- una aparición, algo que aviene como manifestación de existencia frente al aislamiento.

En este sentido, este tipo de producción responde a una iniciativa autónoma con respecto a las eventuales metas institucionales (planes directivos o estratégicos de largo alcance) lo que precisa un perfil menos museístico que estímulo independiente y voluntario de gestión y creación. En este caso, entendida como desarrollo y realización personal en el acto de hacer visible aquello que el curador responsable 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.).

En todo caso este tipo de producto obtiene sus credenciales de “obra” en una experiencia que desplaza el concepto de postproducción de Bourriaud¹⁴ de la pieza individual a la muestra en general. Existe aquí un trabajo con la imagen informada que se despliega en el espacio, adquiriendo de esta manera el perfil de una totalidad personal. Es un acto que proviene del libre uso de las energías creativas, como parte de

¹³ BOURRIAUD, Nicolás,: *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*, Murcia, Ad Litteram. CENDEAC, 2009.

¹⁴ BOURRIAUD, Nicolás, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

una estrategia para ejercer la voluntad equiparable a la del artista en su planteo individual

Como todo emprendimiento, esta disposición tiene aspectos positivos –entre otros- plantear la mencionada estrategia auto-motivadora y la infiltración en el mundo de las funciones y tareas del museo, porque estas iniciativas -llevadas a cabo por el propio deseo- se sustraen de la idea de trabajo como tal y se acercan al espíritu libre de la creación pura. Pero también tienen un aspecto estereotipado, fijado a la institución, al museo y al sistema de pretensiones y la precaria dinámica de las relaciones simbólicas marcadas por la falta de capital consagratorio o la incapacidad para “producir creencia”¹⁵ de estas instituciones.

Frente a la percepción de esta escisión, en las interacciones “microsociales” que se establecen especialmente en el ámbito de la enseñanza del arte -y la eventual relación con las instituciones que otorgan visibilidad pública a la producción- se hacen presentes procesos de estructuración identificados con el objeto de estudio. 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 (lo extraordinario acontece inesperadamente pero rara vez se repite).

Bibliografía:

- BERGER, John: *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*, Murcia, Ad Litteram. CENDEAC, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- GRIMSON, Alejandro, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.
- HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

¹⁵ BORDIEU, Pierre: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010, p 260-261

JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1999.
RANCIÈRE, Jacques, *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.
RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

