

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

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

Gabriel F. Gutnisky

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.

Abstract:

The state of contemporary art has to be thought in the context of the cultural change of late capitalism, where a new regime of the image is revealed, in which the individual work is displaced by the exhibition as the smallest unit of meaning. This results in a paradigm shift which grants the curator a determining role –a producer of services, not objects or artifacts- who, in the local environment and in the absence of stimuli, is assumed not as museum management but as an initiative of an artistic consciousness produced from another person’s work, without leaving material remainder- excluding the drafting of an eventual catalog- neither participating in the owner’s precarious regime.

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

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

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

Gabriel F. Gutnisky

Christophe Cherixⁱ indica en el prólogo de “Breve historia del comisariado”, que las exposiciones son el lugar fundamental de intercambio en la economía política del arte, el lugar en el que el significado se construye, se mantiene y en ocasiones se reconstruye. Sigue diciendo que, en parte espectáculo, en parte acontecimiento socio-histórico y en parte mecanismo estructurante, las exposiciones –sobre todo las exposiciones de arte contemporáneo- establecen y de alguna manera administran los significados culturales del arte.

Este texto rescata una anécdota de Walter Hopps (1932-2005) quien con cuarenta años de trayectoria en el mundo de los museos norteamericanos tuvo además el privilegio de organizar la primera muestra individual en una institución de Marcel Duchamp. Fue Duchamp mismo quien -curiosamente- le enseñó la norma fundamental del curador: “*en la organización de exposiciones, las obras no deben estorbar*”ⁱⁱ. En otras palabras –parafraseando a A. Danto- las obras revisten *otra entidad* en la administración del sentido de la muestra como tal y -desde fines de los años 60- surge conferida en parte por la racionalidad estratégica el curador

En principio esta generalidad –más efectivamente aplicable en contextos formalmente organizados del arte que a las instituciones neutralmente pasivas como los museos provinciales- tiene su explicación según Cherix desde el

momento en que –a partir de los años 70 del siglo XX- no se crearon nuevas narraciones sino que se “simularon” sus signos. Esta “simulación” no hace sino poner en evidencia algunos de los emergentes del cambio cultural en el capitalismo tardío.

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

Harvey –junto con otras figuras de autoridad dentro del cambio cultural- subrayan otras características como la disponibilidad total de materiales y formas, el regreso a las imágenes del pasado mediante citas y apropiaciones, la disponibilidad de todas las tradiciones, la extensión de los términos de lo que se puede considerar arte como producto del avasallamiento y síntesis de muy diferentes disciplinas. Se desprende de sus términos el desplazamiento del horizonte disciplinar al posdisciplinar y la inespecificidad constitutiva del arte contemporáneo. Como consecuencia, también señalan el relativismo estético, la sobrecarga sensorial y el bombardeo de estímulos que favorecen a la sobresaturación de artistas y de producción sin patrones estilísticos comunes. Se refieren –desde diferentes enfoques- al concepto de fragmentación como producto del escepticismo esencial sobre la existencia de una realidad objetiva (la imposibilidad de asir al todo) y con ello a la idea del sujeto disperso que configura su obra a través de indicios parciales.

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

decir que los significados anexos y la necesidad de apelar a otras presencias (objetos, otras imágenes, textos, etc.) requieren de procesos relectura y montaje para desarrollar lo que podríamos llamar una “presencia teatral”, es decir una expansión hacia el espacio real para que la configuración de la exhibición se constituya como un espacio de enunciación.

Este tipo de configuración requiere de roles versátiles y es una de las razones -junto a la inespecificidad de muchas de estas recontextualizaciones del ready-made- que han dado lugar a hablar de la “muerte del autor” en relación inversamente proporcional al surgimiento de la figura del curador. Pero en realidad lo que se ha opacado –y parcialmente- es el rol del productor como “campeón de la novedad artística, como ícono del orden propietario”^{iv} propio de las ilusiones modernas de originalidad y su correlato en la respuesta del mercado del arte: la obra como un bien raro y durable.

La noción de obra aparece ahora desplazada de su sentido histórico como producto del trabajo no dividido y del criterio de unicidad. Por el contrario, conviene señalar aquí el cambio del rol del creador y la integración al trabajo en colaboración, de configuración asistida, que se establece en el arte contemporáneo, con más razón en los circuitos en donde se carece de las redes prescriptoras vinculadas a la lógica empresarial que concentran la economía del reconocimiento^v.

Trabajar desde un medio como el de Córdoba que carece de políticas de apoyo a la producción^{vi} y de mecanismos de homologación del mercado (y del aparato crítico relacionado), supone adentrarse en una ficción dentro la ficción. Mantener la *illusio* del arte en provincia significa mantener la motivación sin marcos de referencia ni reconocimiento -salvo los académicos, en donde se forman la mayoría de los productores- pero por otro lado reviste un grado de prescindencia que la desvincula y libera, creándose nuevas articulaciones - entre ellas- la del curador y el artista, que surge como una forma de ratificación compartida vinculada al fenómeno de la estética relacional.

Pero volvamos sobre nuestros pasos, cuando se afirma que la obra contemporánea tiene entre sus características la de ser “no enfática”, se está haciendo referencia al desplazamiento del concepto de un sistema cerrado en sí mismo que la obra detentaba con autonomía de otra. Por el contrario, el régimen de la imagen en la actualidad se ha ido progresivamente transformando en algo poco sentencioso, con sentido suspendido y fragmentario y por lo tanto también relacionable con otra información complementaria, razón por la que su despliegue en el espacio es inevitable tanto como lo es la configuración de una puesta que permita establecer sentido en los vínculos planteados.

Podríamos sintetizar que este régimen está atravesado –citando a Nicolás Bourriaud^{vii}- por el concepto de “autoría por selección” y la “cultura del uso” o de la imagen ya informada. En este nuevo régimen de “imagineidad” la obra individual es producto justamente de la selección y el ordenamiento de cualquier objeto, material o imagen a disposición del artista. Pero lo que es más importante -y relacionado con la mencionada parcialización e intermitencia del discurso- es que esa obra individual y aislada es desplazada por la muestra o la exhibición como la unidad mínima de significación. El dato no es menor, sobre todo porque abre el juego al concepto de “forma-escenario” y la “narración espacial”^{viii} que interviene de manera insoslayable en el campo productivo y discursivo del arte hoy.

En este contexto, la muestra es pensada entonces como una sucesión de indicios que se estabilizan –nunca tan preciso el término- en gran medida alrededor del rol del curador^{ix} quien también opera con el concepto de “autoría por selección” y el del ordenamiento según una idea o concepto particular. Por eso mismo, consideramos que -en el ámbito local y ante la falta de otro tipo de confirmación- el rol del curador no se asume sino como una manera de otorgar credibilidad en el plano estético. Pero fundamentalmente se entiende como la iniciativa de una (otra) conciencia artística que produce -en base a un proyecto- a partir del trabajo del otro.

En ambos casos- el del artista y el del curador- la operatoria responde en gran medida a lo que Ranciére^x 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 – repetimos- que pueden aplicarse tanto a la producción como al criterio del curador en el proceso de desencadenar sentidos.

Ordenar 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.

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

En el caso de Córdoba, hallamos determinadas condiciones que coinciden con la apreciación de Danto, pero también se diferencia en el tipo de destino de la obra y el trabajo curatorial, como dijimos, basado en una producción sin circulación de base económica directa. La falta de mercado legitimador y la neutralidad de los museos exige o demanda una afiliación condicionada por la superposición de roles: productor/gestor/curador/crítico.

Dentro del subsistema cultural regional, esta variable condiciona la producción y la circulación pública de obras, artistas y curadores. Podemos sintetizar que las iniciativas curatoriales surgen entonces como parte de estrategias de visibilidad enmarcadas en la idea de un destino común y no pueden dejar de entenderse sino como una manera de filtrarse en el sistema institucionalizado de exhibición para cubrir cierto vacío de sensibilidad.

En este régimen se renuevan las cualidades de la figura del curador. La relación espacio/obra/sentido en este tipo de evento expositivo se articula alrededor de una “tesis” y establece una guía de lectura en donde el curador asume así la condición de un “meta-artista” que trabaja con lo que ya viene dado. Se confirma de esta manera una aplicación práctica de la idea de postproducción de Bourriaud^{xiii} y –dentro del contexto local- puede entenderse también como una forma política de configuración subjetiva. Básicamente porque genera relaciones o vínculos de cooperación productiva interpersonales que son invisibles a las instituciones.

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 en donde una obra determinada 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 nexa que determina un recorrido de sentido.

En este tipo de organización nos interesa señalar que 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 es conexión, aunque su centralidad surja en la primera lectura como algo implícito o más o menos vedado para el observador.

La mayoría de las acciones curatoriales llevadas a cabo por artistas/docentes en Córdoba tiene como objetivo promover el arte contemporáneo, es decir que están relacionadas con estrategias de “tiempo corto”^{xiv} y la promoción de nuevos actores y producción. Sin embargo también vinculan el arte contemporáneo con estrategias de “tiempo largo” y sucesos diferidos, porque la ponen en relación con el fondo patrimonial de un museo. Este tipo de promoción requiere, para ser percibida como arte, de un marco de referencia que el curador establece en una suerte de “efecto separador”. Es decir establece el marco de su tesis y el museo le da su lugar como operador externo –mayormente estos curadores no pertenecen a la planta de la institución- transformándose de esta manera en garante indirecto de la identidad del bien en tanto arte.

Allí se establece una paradoja, porque con grandes limitaciones operativas, estas instituciones^{xv} 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^{xvi}. 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 aquí de vigilancia teórica, tiene un rol restringido o nulo en las posibilidades de inscripción de lo que ofrece como programación. Los museos locales surgen entonces como superficies de recepción sin condiciones de reconocimiento inscriptor.

Sin embargo y como configuración de una idea de destino no determinada por los condicionantes tradicionales, este régimen de “imageneidad” tiene la capacidad de articularse alrededor de experiencias y responsabilidades compartidas. Quienes exhiben defienden así un sentimiento

de pertenencia a un determinado colectivo (el de los portavoces del arte contemporáneo, el de los artistas ignorados, el de los estudiantes dinámicos y eficaces productores, el de los docentes/artistas) y a los intereses comunes que se articulan en torno a esa denominación. Pero curiosamente –como ya adelantáramos- la propia lógica de estos “montajes espaciales” se basa en una suerte de “opacidad” del protagonismo del autor, sin menoscabo de su responsabilidad creativa individual. Primero, porque son proyectos habitados por muchos colaboradores anónimos: admiten la conciencia precedente, el diálogo con obras patrimoniales, visibilizan los proyectos producidos bajo tutoría docente, entre otras disponibilidades. En segundo término, porque la noción de autoría absoluta también ha sido redefinida por el giro hacia propuestas configuradas alrededor de las mencionadas “cultura del uso”, las “formas-escenarios”, los “espacios narrativos” y los “montajes espaciales”, en las que la obra individual debe negociar su inclusión en verdaderos procesos de intersección.

Pero este régimen no deja de plantear, en el contexto de producción local, una situación particular ya que el “artista ignorado” y el curador –en realidad otra “conciencia artística”- proponen distribuciones que se afirman en la iniciativa y el deseo personal, en otras palabras, asumiendo –como ya adelantamos- una determinada idea de destino frente a las limitaciones del provincialismo. Un destino marcado por una determinación que prefigura un gesto político auto-instituyente. Idea que se revela en el acto de reunir la potencia de propuestas individuales e interrelacionarlas, en donde -como la naturaleza de un juego de identidad y alteridad- son las propias iniciativas las que producen y extraen sentido.

La heterogeneidad demanda una organización que permita enfatizar la construcción de significados, fabricar tramas de sentido dentro de la lógica compartida y los modos cambiantes. En realidad esa otra “conciencia artística” (el curador) es el encargado de articular este régimen, de cierto sistema de relaciones que permite mantener la ilusión del arte, inventando una redefinición de la unidad de producción. En otras palabras, transcribe su pensamiento en un universo material, haciéndolo surgir de ese universo como

una manera de interpelarlo y actuar en él. En 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 Bourriaud^{xvii}- una aparición, algo que aviene como manifestación de existencia frente al aislamiento.

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

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 y sin reconocimiento económico- 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: la precaria dinámica de las relaciones simbólicas marcadas por la falta de capital consagratorio o la incapacidad para “producir creencia”^{xviii} en el medio.

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.

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

En este sistema se verifica una problematización que pone en crisis la valoración del arte y el desmontaje de sus discursos, repercutiendo en los procesos de validación artística y planteando el interrogante acerca del sentido del arte sin sistema de arte.

Problematización que nos interesa enmarcar como un acto de discernimiento vinculado con el fenómeno de la autodeterminación. Estrategia desplegada para mantener la motivación en contextos de producción que permiten articular el mundo académico con los espacios institucionalizados o no institucionalizados de exhibición y las mismas circunstancias de la vida.

Ello no es otra cosa que una determinación que –pese a mantener ciertos rasgos cristalizados, como la expectativa por exhibir en un museo- deriva sin embargo hacia lo que podríamos denominar “socio-realidad”. Básicamente porque opera como campo posible del arte en un contexto de producción como el de Córdoba, determinado por sus propias limitaciones. Limitaciones que –como ya dijimos- por un lado posibilitan que la actividad se desarrolle de manera desligada al proceso de estratificación de orden económico y de su aparato prescriptivo, pero por otro lado le restan posibilidades de corroboración, credibilidad o identidad en el plano estético.

Aquí lo real –operaciones basadas en una particular experiencia emocional y en un horizonte geográfica y culturalmente condicionado- tiene la capacidad o la posibilidad de aprovechar la porosidad del circuito de exhibición para combinar lo que podríamos llamar el eje horizontal, sincrónico o social (relación entre pares, cooperación productiva, conocimiento, contacto directo y vínculo entre actores, entre otros) con el eje vertical diacrónico o histórico (su inscripción en la estructura de jerarquización museística, la operativa de homologación frente a esas instituciones, etc.). Esa combinación funciona como identidad, como comunidad, como relación, de allí que la vinculamos con el fenómeno de la estética relacional, pero fundamentalmente la entendemos como una forma política en el sentido que le da Rancière^{xix} al término, porque la comunidad en Córdoba –en este caso la de los portavoces del arte contemporáneo, la de los artistas ignorados, la de los estudiantes y eficaces productores, la de los docentes/artistas/curadores- está animada por el conflicto mismo sobre lo que implica el arte en este contexto de producción y lo simbólico del asunto que se juega en ello.

Bibliografía:

- BOURDIEU, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BOURRIAUD, Nicolás (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009a). *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: CENDEAC.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009b). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- GUASCH, Ana María (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Murcia: CENDEAC.
- GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- HARVEY, David (2004). *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

JAMESON, Fredric (1999). *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

MOULIN, Raymonde (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca Editora.

OBRIST, Hans Ulrich (2010). *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit.

RANCIÈRE, Jacques (2010a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RANCIÈRE, Jacques (2010b). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

Notas

ⁱ Christophe Cherix en OBRIST, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado*, Madrid, Exit, 2010, p. 11

ⁱⁱ OBRIST, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado*, op. cit. p 16

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

^{iv} RANCIÈRE, Jacques, *Momentos políticos*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2010, p.111-112

^v MOULIN, Raymonde, *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, La marca editora, 2012

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

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

^{viii} BOURRIAUD, Nicolás, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. op. cit

^{ix} 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.

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

^{xi}DANTO, Arthur, en Guasch, Ana María, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia, CENDEAC, 2007, p.116

^{xii} DANTO, Arthur, en Guasch Ana María, op cit., p.118

^{xiii} BOURRIAUD, Nicolás: *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

^{xiv} MOULIN, Raymonde, *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*, op cit, p. 36

^{xv} 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.

^{xvi} GRIMSON, Alejandro, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011, p. 194.

^{xvii} BOURRIAUD, Nicolás; *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*, Murcia, Ad Litteram. CENDEAC, 2009.

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

^{xix} RANCIÈRE, Jacques, *Momentos políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, p 93