

Genealogía del curador como intermediario cultural en el campo artístico argentino

Introducción

El presente trabajo trata de 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. La emergencia del curador **(2)** 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. 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 todas partes del mundo la gran mayoría de las muestras es encomendada a curadores, algunos de los cuales desarrollan carreras internacionales. Se ha llegado a un punto en que la firma del curador resulta 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 dirimían la legitimación, en la actualidad los curadores aspiran a monopolizar esa función por sí mismos.

Los factores correlativos a la emergencia y a la estructuración del rol del curador son:

a) Factores socioeconómicos:

- Transformaciones en el mercado del arte por el capital financiero, inmobiliario, consumo suntuario, operaciones geopolíticas (Gentrificación, Mc. Guggenheim, lavado de dinero, marcas ciudad, etc.)
- El rol de las artes en la nueva industria cultural de las clases medias y altas ilustradas.
- El consecuente crecimiento en volumen y complejidad de la actividad del campo, en escala global.
- Cambio en las instancias de decisión y financiación del arte contemporáneo que requiere fundamentación del gasto.
- Transformaciones en la organización y comunicación del campo con la globalización del arte contemporáneo por medio de residencias, bienales, etc.

b) Factores en los modos de hacer y la episteme artísticos:

- Resonancia y estatuto del arte dentro del campo intelectual más vasto.
- La experimentación con medios y materiales diversos como práctica dominante.
- El ocaso de la tekhné y el privilegio del proceso intelectual por sobre el manual.
- El peso académico de las teorías de “la muerte del autor”.
- Las transformaciones en la exhibición (tendencias al espectáculo, mega eventos, pedagogía y dimensión cognoscitiva, intervención política).

En este sentido, la figura del curador surge en un momento de transformación y crecimiento. Los fenómenos antes descriptos generan un incremento de complejidad

en la organización y la inteligibilidad de la circulación de los artefactos visuales. Podría pensarse - con Luhmann - que la centralidad que adquiere el rol del curador opera como reductora de la creciente “complejidad comunicativa” y en esa se torna imprescindible en la gestión del campo.

En efecto, **el curador asume una serie de tareas que antes estaban en manos de diferentes actores además de hacerse cargo de funciones que años atrás no eran relevantes.** Se mencionarán algunas de ellas:

- **Legitimación y canonización a los artistas.**
- **Escritura de textos y catálogos como soportes de sentido.**
- **Organización de escenarios de exhibición, montaje y selección de artistas para muestras.**
- **Fundamentación de las prácticas artísticas: definir qué es y no es arte.**
- **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, etcétera.**

Objetivos y metodología

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 **(3)**, inscripción en los ejes del debate artístico y cultural.

Se utilizó como fuente básica las 32 entrevistas publicadas en el libro *Curadores* publicado por Jorge Gumier Maier. Se completaron los datos con la 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.

Análisis

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 en el presente, año 2006, se registran más de cuarenta intermediarios culturales, definidos como curadores, por sí mismos o por otros. Sus edades oscilan entre los treinta y cincuenta años, con un modo cercano a los cuarenta años. Llama la atención la alta proporción de mujeres – más del 60% - en una ocupación de alto prestigio y poder de decisión. También es de destacar, aunque su interpretación tampoco es sencilla, que entre los hombres, casi la mitad es públicamente gay.

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) **(4)** los practicantes de la curaduría carecen de una preparación formal para la actividad. 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.** A grandes rasgos se pueden definir tres posiciones; dos más visiblemente polares y otra que 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. **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 encontrado creciente reconocimiento en el campo (sobre todo los propios artistas y entre los coleccionistas).

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 Letras o Filosofía y Letras de la UBA) se encuentran en una instancia de poder donde programan estrategias más vastas mientras que encomiendan las curaciones a curadores independientes o curadores artistas.

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* (5) mientras que los curadores artistas enuncian más claramente el camino desde las obras hacia la organización de la exhibición (6).

Varios curadores académicos aspiran a convertir su “concepto” en un producto creativo **(7)**. Se suscita de tal modo una competencia de roles con los artistas quienes, por su parte, pretenden monopolizar el ámbito de la creación **(8)**. El resultado no puede ser menos que paradójal, en tanto, los curadores pretenden ser creadores de los creadores, y los artistas creadores de sí mismos **(9)**.

Con mucha frecuencia los llamados “conceptos” que regían las muestras de curadores “académicos” se inscribieron en el discurso conocido como “arte crítico”. 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 **(10)**.

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 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 — 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.

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 Goldenstein, 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 **(11)**.

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.

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 en la actualidad por espacios y agrupaciones tales como Belleza y Felicidad, Appetite, Rosa Chanco, Oficina Proyectista, Portela 164, No hay Cuchillo sin Rosas, ramona, entre muchos otros, que se constituyen por la legitimidad otorgada entre los artistas. También puede mencionarse al proyecto [Bola de Nieve](#) (12) que utiliza la técnica sociológica de muestreo del mismo nombre, para construir 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 extraestéticos 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.

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:

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

Entre los dos modelos descriptos **(13)**, hallaremos discursos intermedios **(14)** que desde la posición de curadores independientes postulan otras formas de exhibir, de relacionarse con los artistas para sortear el conflicto entre artistas y curadores **(15)**. En cambio, **el tercer tipo de curador, “el curador institucional” es un actor especial en tanto ejerce el papel de “curador de curadores” (16)**. Este rol solamente existe en **organizaciones complejas como museos, fundaciones o direcciones gubernamentales importantes (17)**. Instituciones como Proa, el MALBA, la secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, entre otras, son instancias de consagración amplia 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.

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 negociación (18) de mayor envergadura en los procesos de consagración de los artistas. Además los discursos de ambos difieren en su forma porque 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 artistas e independientes en las dos primeras.

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.**

Probablemente los curadores artistas pierdan su impulso y se dediquen simplemente a su arte (19), sin embargo, no parece seguro que vaya a desaparecer la cesura entre el mundo de los artistas y el de los curadores profesionales.

Tanto los artistas como los curadores intentarán mantener espacios sociales donde procesar las cuestiones que plantea el arte contemporáneo y es probable que ambos lo logren en un contexto de ampliación y transformación del campo de las artes visuales.

Serán espacios muy 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 experiencias internacionales de residencias y “clínicas” de artistas se proyectará un modelo de producción y circulación diferente al de los curadores (20).

.....

NOTAS

- (1) Este texto fue presentado el 14 de noviembre de 2006 en las Jornadas nuevos intermediarios culturales, Centro Cultural General San Martín.
- (2) Aunque los curadores hayan surgido en las postrimerías del siglo dieciocho, a partir de la emergencia de la exhibición de las obras de arte, siendo su papel el de curar –cuidar un patrimonio o una colección-, su rol ha variado a lo largo del tiempo. En los últimos años, a nivel internacional, el curador se constituyó como una figura nueva.
- (3) Analizamos los discursos curatoriales declarados. Los consideramos relevantes porque se constituyen como consignas, modelos, normas y valores que se ponen en juego en el debate sobre las artes visuales, donde los actores luchan por la legitimidad.
- (4) Victoria Noorthoorn.
- (5) “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, Santiago, “Crítica a los críticos”, ramona, nº 17, Buenos Aires, octubre 2001, pp. 74.
- (6) “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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 282.
- (7) “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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 375.
- (8) “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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 216.
- (9) “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” (pp. 217).

- (10) “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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 263.
- (11) “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 estudiante de letras de la UBA entienda 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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 106.
- (12) “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 permita 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, Rodrigo, *Ansia y Devoción*, http://www.proa.org/exhibicion/ansia/exhibicion_fr.html

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.

- (13) <http://www.espacioft.org.ar/boladenieve/>
- (14) También puede agregarse casos que sin invalidar a los tipos ideales elaborados no se ajustan al modelo descrito, por ejemplos que curadores que no sin pertenecer a ningún de los dos bandos toma partido por uno 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". ramona, nº 17, pp. 63.
- (15) "Hay curadores que usan y abusan de los artistas y sus obras, transformándolos en ejemplos de sus teorías y ocurrencias. Son los que convierten 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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 148.
- "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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 153.
- (16) Es interesante señalar que es frecuente la utilización del término "curador estrella"
- (17) "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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 353.
- (18) 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, *Curadores*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, pp. 324-5.
- (19) Utilizamos el término negociación en vez de decisión, porque creemos que las 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.
- (20) 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. El surgimiento de postgrados en estudios curatoriales absorberá 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.

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo, *Ansia y Devoción*, http://www.proa.org/exhibicion/ansia/exhibicion_fr.html
- Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Buenos Aires, ed. Aurelia Rivera, 2003.
- García Navarro, Santiago, "Crítica a los críticos", en Ramona, nº 17, Buenos Aires, octubre 2001, pp. 74.
- Gumier Maier, *Curadores*, Buenos Aires, Ediciones del Rojas, 2005.
- Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría general*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Merton, Robert K., *Teoría y estructura sociales*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Parsons, Talcot, *El sistema social*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976.