

**Septiembre 02, 2008**

**LA MUERTE DEL ARTE Y LAS BIENALES - Ximena Subercaseaux**



*Las teorías no son anticipaciones, sino un esfuerzo a posteriori, un darse cuenta cabal de una obra que no se captó mientras se realizaba. André Lothe*

El arte ha muerto, dice Arthur Danto. (1) Su teoría ha venido a reforzar el posicionamiento de quienes sostienen, a partir de Joseph Beuys, que si todo puede ser arte, nada lo es: abolidas las fronteras, el contorno que pudiese delimitar al concepto ha quedado disuelto. Yendo aún más lejos, hay quienes proponen eliminar la palabra Arte del léxico contemporáneo. (2) La teoría de la muerte del arte se proclama paradójicamente desde la institucionalidad del arte mismo, un suicidio entonces, un suicidio anunciado mediante obras de arte, llevado a cabo con posibilidades de resurrección permanente. La tesis de la muerte del arte se vuelve estrategia de supervivencia.

**PREMISAS PARA UNA MUERTE**

Muerte del arte, fin de la historia: ambas tesis presuponen la historia como un hecho progresivo, hacia un previsto fin. Danto sostiene sus tesis a partir de las lecciones de estética hegeliana, destacando la manera en que Hegel se remite al arte como cosa del pasado.

Resulta paradójico que en un mundo cada día más alejado de la idea, presa de un materialismo que contradice la teoría evolutiva del gran pensador alemán, se le se enarbole como sustento a la teoría del fin de la historia, que para Hegel conllevaba la idea del triunfo del espíritu, la perfecta comunión entre la idea y la cosa realizada en el ser consciente de sí mismo, opuesto al hombre-masa que hoy somos, producto seriado, auto consumido y reproducido a través de los medios de comunicación.

La idea de la muerte del arte se sustenta en la premisa de que la historia del arte se construye en términos de progreso de la representación, del desarrollo de sucesivas equivalencias perceptivas, desplazándose éstas a comienzos del siglo XX desde el campo de la pintura y la escultura al campo de la fotografía y el cine, momento a partir del cual la pintura, debilitada ante las nuevas posibilidades técnicas de la representación, limitada por los cuatro costados de su aparente inmovilidad, condenada a la lentitud frente a un mundo deslumbrado por la velocidad, se adentra por un camino de reemplazo de las equivalencias perceptivas por indicaciones de significado, proceso que a lo largo de un siglo lleva a la progresiva disolución del objeto artístico en la teoría que le da origen. Esto, siempre que se den como ciertas las premisas:

1.- que los avances tecnológicos condicionen los trabajos del arte, supeditando su ejecución al empleo de éstos.

2.- que por representación se comprenda la imitación de un objeto visible.

Cada posibilidad tecnológica crea un campo de expresión, la posibilidad de un nuevo lenguaje. La aparición de un medio tecnológico amplía el espectro de las posibilidades, sin existir una simetría obligada entre las últimas manifestaciones del arte y dicho medio.

El principal material del arte no son sus medios técnicos, sino la memoria acumulada de sus logros, caminos, propuestas. Así lo comprende Achille Bonito (3) cuando, en los 70, reaccionando ante el posicionamiento del arte conceptual neoyorkino, sienta las bases de la Transvanguardia, movimiento pictórico que nace a partir de una revaloración crítica del pasado pictórico y en particular, de la gran pintura italiana.

### PINTURA Y ESPACIALIDAD

En el origen de la prolongada crisis del arte se encuentra la pérdida sutil y graduada de la noción del espacio. La pintura trabaja con la espacialidad. Un cuadro, desde cualquier planteamiento, abstracto, figurativo o figural, demarca un espacio. A partir del Giotto podríamos decir que ese espacio constituye una ventana desde la cual proponer una visión de mundo. Visión que se ha venido desplazando desde el campo de lo cognoscible mediante los sentidos al campo de lo traducible a partir de estados de la mente.

La ruptura de la unidad del espacio pictórico que se da con mayor fuerza a partir del Pop art, debilita la espacialidad del cuadro acercándolo a formas de expresión gráficas, que bien pueden ser resueltas por otros medios. La pérdida del elemento espacial en la pintura ha afectado también a la crítica, que ya no sabe por qué parámetros evaluar una obra.

Al mismo tiempo, la corriente del arte que ha centrado el valor de la obra en el concepto, privilegiando la comprensión intelectual, minimiza el más poderoso vehículo de transmisión del arte: el estímulo a los sentidos.

Asimiladas a la institucionalidad del arte las vanguardias de décadas pasadas, el arte conceptual atraviesa por un estado de anemia. Quizás el mundo en que nos encontramos insertos sobrepasa el impacto de una puesta en escena al interior del museo.

### INTELECTO Y SENSACIÓN

Aquel modo de manifestación de sí mismo en las cosas exteriores, que llamamos arte. (3)

Según el maestro de la teoría evolutiva hacia el espíritu, el arte ocupa un término medio entre la percepción sensible y la actividad racional: imagen de la verdad a través de una forma sensible. Cuando Achille Bonito propone la transvanguardia, afirma: un matrimonio entre Picasso (la memoria de la pintura) y Duchamp (el concepto): Dice Hegel: "La imagen y la idea coexisten en el pensamiento (del artista) y no pueden separarse." (4)

Nada en las tesis de Hegel puede hacer pensar que se refiere a la muerte del arte en general, sino a la muerte de lo que Hegel (como Nietzsche un siglo después) considera el único gran arte digno de tal nombre: el arte de la antigüedad, del clasicismo griego, previo al cuestionamiento, a la duda filosófica. Por oposición, el arte moderno reclama de la filosofía su atención, "no para que ésta le conduzca a su fin, sino para que estudie sus leyes y profundice su naturaleza".(5) Los 3 movimientos implícitos en su teoría evolutiva: clasicismo, romanticismo, espiritualismo (la cultura germánica que Hegel anticipa) no se han cumplido. En un mundo de cosas, la idea, aislada de los sentidos en la sala de un museo, tiende a apagarse.

El arte se origina en la consciencia de sí, dice Hegel, consciencia que se obtiene de dos maneras: teórica, a través de la ciencia, y práctica, a través de la acción, que lo impulsa a manifestarse en el mundo exterior y a reconocerse en sus obras, marcándolas con su sello, dejando en ellas sus determinaciones. Teoría que encuentra su resonancia en Heidegger cuando define el arte como modo de manifestarse del mundo exterior : abrir la tierra, dice este último, señalando la relación dialéctica artista/obra como núcleo que remite a la pregunta de ¿qué es el arte? , pregunta que la filosofía seguirá haciendo mientras el arte exista, el que a su vez existirá mientras haya obra y artista: sin embargo, desde comienzos del siglo pasado y más de 20 años antes de que Heidegger escribiera "El origen de la obra de Arte", el urinario de Duchamp nombrado "Fuente" señala el hito a partir del cual al artista es también el que señala, el que descubre en un objeto de uso corriente un valor plástico agregado, potenciando su significado. A partir de entonces la frontera que separa a la obra de arte hija de minuciosa factura, de la obra de arte originada en un señalamiento, se diluye progresivamente. Lo que Duchamp planteó como cuestionamiento, poniendo a prueba los márgenes de apertura de los connaisseurs neoyorkinos de los años 20, es hoy un recurso de pleno reconocimiento, propio de la institucionalidad del arte. (6)

## GLOBALIZACIÓN DEL DISCURSO

El debate acerca de la muerte del arte se da en el contexto de globalización de la información y el discurso, más no de las condiciones bajo las que dicho discurso surge: tan grande el torrente de información al que hoy tenemos acceso como el abismo que separa los contextos culturales, sociales y económicos desde los cuales dicha información suele ser procesada.

Postular la muerte del arte desde una sociedad tecnologizada donde el ciudadano común tiene acceso a los medios más sofisticados, no es lo mismo que hablar de la muerte del arte desde un país donde aún hay labores de alfabetización pendientes y la lucha diaria por la subsistencia deja poco espacio al vacío existencial. Los signos de agotamiento de las manifestaciones del arte en sociedades cuyo patrimonio cultural se encuentra desgastado, no debieran arrastrar en su desánimo a los artistas que trabajan desde una cultura en formación.

Por otra parte, los museos latinoamericanos de arte moderno tienden a sumarse acríticamente a las políticas de difusión y alineamientos estéticos de los grandes museos de Europa y los Estados Unidos, (7) postergando y menospreciando la labor de difusión del arte producido en las propias

fronteras así como los intercambios a nivel latinoamericano, elementos sin los cuales se aleja la posibilidad de estructurar un discurso estético diferenciado.

## ARTE Y OFICIO

"Todas las artes poseen un lado técnico que sólo se aprende mediante el trabajo y el oficio.----- El artista necesita esa habilidad que le confiere maestría". (Hegel)

El mayo francés, la revolución cubana y los movimientos sociales de fines de los 60 señalan el inicio de la ola de reformas en las universidades latinoamericanas, contra la verticalidad en la gestación de las decisiones académicas y contra la rigidez programática. Dicho movimiento, que inicia dentro de la tendencia hacia la integración social, se desvía a mediados de los setenta (bajo condiciones de sometimiento de los movimientos sociales) hacia la creatividad como único principio de la gestación del arte. Manifestándose inicialmente como rebeldía ante los intentos de limitar la función del arte a goce de los sentidos de una elite, encarnado en una vanguardia vigorosa, fagocitado luego por la propia institucionalidad del arte, termina siendo succionado, esterilizado dentro del mecanismo que condiciona al arte en su carácter de mercancía.

A partir de fines de los sesenta, los postulados y programas de las escuelas de arte favorecen la creación por sobre el aprendizaje académico y ello evoluciona hasta la situación actual, en que los maestros no pueden enseñar las técnicas de las distintas disciplinas del arte antiguo porque las desconocen. A modo de ejemplo, el postulado programático de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, donde se lee:

" El gran objetivo de la Escuela de Arte es formar personas esencialmente creativas, capaces de penetrar en la conciencia de si mismos y de crecer hacia una nueva dimensión que preserve y cultive la naturaleza genuina del ser, a través de la expresión personal inédita que se concreta en obras visuales realizadas por múltiples medios técnicos e instrumentales. Para esto, el curriculum ofrece los medios adecuados que facilitan un aprendizaje a través de la creación, experimentación y un discurso conceptual contemporáneo, que permite a los egresados dar respuestas adecuadas a las necesidades de nuestra sociedad actual que dicen relación con las artes visuales"

Las alusiones a la formación técnica son mínimas, secundarias al currículo. Quizás llegue el momento en que nuestros críticos asocien la pobreza de las manifestaciones visuales de nuestros días, en este caso de la pintura pero también del grabado, escultura y fotografía, con la mediocridad, superficialidad y confusión con que se imparte la enseñanza técnica en las escuelas.

## CATEGORÍAS DE LAS BIENALES

A partir del 2000, la decisión de eliminar las categorías por disciplinas ha sido gradualmente adoptada por la casi totalidad de las bienales latinoamericanas, para sustituirlas por dos subcategorías que reducen las particularidades de la obra a un asunto volumétrico: bidimensionales, tridimensionales.

Sorprende la imprecisión que dicha forma de agrupar conlleva, al menos en el caso de las obras

[http://salonkritik.net/08-09/2008/09/la\\_muerte\\_del\\_arte\\_y\\_las\\_bienales.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/09/la_muerte_del_arte_y_las_bienales.php)

"bidimensionales" compuestas por ensambles, aplicaciones, etc, que aportan a la misma, aún cuando se exhiba colgada de un muro, una tercera dimensión. La pintura misma es, en rigor, tridimensional, puesto que al enfrentar opacidades, texturas y transparencias no hace otra cosa que recurrir a los grosores (tercera dimensión) de la materia.

¿Cuál ha sido el objetivo de eliminar las especialidades en las bienales de arte?

Aparentemente, abrir las compuertas de la inclusión y facilitar la valoración de obras cuya ejecución no se inscribe en alguna de las técnicas tradicionales.

Dificultad que siempre puede allanarse con la introducción de una nueva categoría, multitécnica o de "aplicaciones", incluso de una categoría especial para las obras que no entren en ninguna. Se afirma que la mantención de categorías por disciplinas constituye un anacronismo propio de concepciones estéticas ya superadas. (8) ¿Se ha reflexionado con detenimiento acerca de las consecuencias que tendrá tal eliminación? Una de ellas será, sin duda, la paulatina supresión de las especialidades de pintura, escultura y grabado en las escuelas de arte. Disciplinas de las que se obtendrá a lo más un barniz, un compendio de lugares comunes.

¿En qué oficios se sustentará la condición de artista?

El arte es una cadena, no obra de una sola época ni de genialidades aisladas. Y ha estado, desde lo más antiguo y en sus más altas cumbres, ligado al cultivo de un oficio. Borrado éste, siglos de investigaciones, hallazgos y desarrollos se pierden en el vacío de la desmemoria. ¿Qué queda? Un concepto romántico: el del genio surgido de la inspiración súbita, que por obra de un intelecto privilegiado, produce una obra de arte. O si se prefiere llamarla de otra manera, una obra visual, un medio de expresión.

Sorprende, por otra parte, viniendo de posturas que han adolecido de laberintismo semántico y abigarramiento conceptual, que se termine clasificando las obras según dimensiones... lo que habla de cierto agotamiento a la hora de encontrar nuevas definiciones. Mismos que hoy nos explican lo que el arte no debe ser, imponiendo a nivel de bienales una dictadura estética que proscribía las técnicas tradicionales o en el mejor de los casos, las relega (9). Se producirá entonces la paradoja de que, a nivel de escuelas y eventos de arte, dedicarse a pintar, esculpir, grabar o dibujar resultará un acto de valor, una osadía, una decisión de vanguardia, ante el conservadurismo excluyente de las vanguardias de ayer, firmemente afiatadas en el establishment de los grandes museos, bienales y fundaciones.

Nadie osaría decir que la música actual DEBE ser tal o cual cosa, ni se opone a la saludable convivencia entre eventos y bienales de electroacústica, con eventos y bienales instrumentales, de composición, de música barroca, de tango, etc. A fin de cuentas, el arte responde a una necesidad humana. ¿Qué ocurre entonces, en el campo de las artes visuales? ¿Dónde se origina esta embestida muy particular hacia la pintura, que asume en ocasiones rasgos de revanchismo histórico?

¿Debemos aconsejar a los jóvenes pintores participantes en bienales, entregar obras aparentemente mal pintadas o inconclusas, que denoten un cierto desparpajo frente a la técnica,

[http://salonkritik.net/08-09/2008/09/la\\_muerte\\_del\\_arte\\_y\\_las\\_bienas.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/09/la_muerte_del_arte_y_las_bienas.php)

con el fin de ser aceptados por los jurados? ¿Desde cuándo, en qué momento hemos caído en esta situación de disciplina estigmatizada?

Si, como dice Arthur Danto, "el futuro es una especie de espejo que sólo puede mostrar nuestro propio reflejo" ¿estaremos forzando el futuro del arte, por la vía de condicionar las muestras contemporáneas a escaparate de teorías que se suceden con la rapidez de un producto publicitario? Inmersos en la decadencia de nuestra época, parecemos olvidar que toda muerte lleva en sí el germen de una vida futura. Dar testimonio de dicha decadencia no debiera el único criterio de validez impuesto al arte de nuestro tiempo.

## ARTE Y NECESIDAD

El arte, desde que tenemos memoria, nace de la necesidad humana de consuelo, de goce, de plegaria, de rebeldía y de respuesta, más allá de los condicionamientos tecnológicos: la posibilidad de reproducir mecánicamente la voz no suprime el impulso que lleva al canto. La posibilidad histórica de que el arte continúe enriqueciendo y dándole sentido a la vida humana, no va por el camino de convertirlo en material de relleno para un vacío que no alcanzan a llenar curadurías amparadas en ciertas corrientes filosóficas. A la vez, la humanidad necesita, como nunca antes, pensadores que la iluminen, sin que se atrincheren en la esterilidad lingüística de un arte elitista y hermético. Pensar que la creación y masificación de nuevos medios técnicos nos obliga a recurrir a ellos, declarando obsoleto el pulso, el trazo, la pincelada...es tan absurdo como declarar obsoleta la caminata o la bicicleta.... ante la rapidez del automóvil.

De Cézanne a nuestros días hemos perdido en sensibilidad lo que ganamos en avance tecnológico, y ello hace más árido y solitario el camino del artista. Pero de ahí a sostener que el arte ha muerto hay un paso de responsabilidad histórica, cuyas implicancias recién empezamos a visualizar.

Los impresionistas del siglo XIX, al estudiar la naturaleza con los ojos de un tiempo nuevo, nos mostraron un camino a seguir. Negándose a reproducir en sus obras principios de ejecución de un neoclasicismo anquilosado, fue la revisión, reflexiones surgidas de un mirar las cosas bajo una óptica nueva lo que dio las bases a su creatividad. ¿cuántos estudiantes de arte conocen hoy la concepción de la perspectiva de Cézanne?

Más bien debiéramos preguntarnos si no serán las políticas actuales, tanto a nivel de escuelas como directrices de museos y curadurías de bienales, las que están ahogando al arte en un mar de manifestaciones efímeras, igualadas en su patética búsqueda de originalidad.

En cualquier caso, para saber si el arte ha muerto o se encuentra en agonía o goza de buena salud, sería indispensable poder medir su vitalidad en los principales eventos contemporáneos, sin dejar fuera de ellos o perdidos entre la confusión imperante, los productos de las distintas disciplinas que poseen derecho adquirido a participar del debate, en el terreno de la imagen. Me refiero a las artes hoy proscritas: pintura, escultura, dibujo, grabado... y que sea el público quien de a cada cual lo suyo.

Que como nos enseñó Empédocles, (10) las cosas no mueren si no se transforman: sólo cuando caminemos bailando se va a acabar la danza. Habría que hacer de la vida un arte para que éste se acabara como trabajo específico o producto aislado. Y bien sabemos cuan lejos estamos de ello.

-----  
Notas:

1 "El fin del arte." Arthur Danto. "El Paseante". 1995. Número 22-23.

2 "Mi voto es por que el término \*arte\* se elimine definitivamente del léxico general contemporáneo, y que se lograra que se confinara exclusivamente a la producción de expresión humana que se dio desde la prehistoria hasta el fin del modernismo. Si uno acepta la teoría de Danto, se estará de acuerdo en que si la narrativa de algo llamado \*arte\* ha terminado, por tanto lo que viene ya no se puede llamar de la misma manera. Independientemente de principios o fines de narrativas, el término \*arte\* es de por sí arcaico y confuso cuando se utiliza en un contexto cotidiano en el medio artístico actual \*con excepción, por supuesto, de aquellos que siguen defendiendo la sobrevivencia del modernismo. Sus inconveniencias se han convertido en un lastre con el que hemos tenido que cargar y con el que no sabemos qué hacer en muchas ocasiones. Por no ir más allá, el uso de la palabra continúa la noción errónea que lo que se produce hoy llamado \*arte\* tiene que estar regido por los parámetros viejos que antes lo definían (por ejemplo, el virtuosismo técnico, el estilo, el medio, etc)." Pablo Helguera, Revista QHYA, Número 0. (Pablo Helguera se define a sí mismo como post-artista. Supervisa los programas educativos del Museo Guggenheim en Nueva York).

3 Achille Bonito: pintor italiano contemporáneo nacido en 1939. Autor de Ensayos sobre el Manierismo, director de la 45ava Bienal de Venecia.

4 "De lo bello y sus formas (Estética)" Friedrich Hegel. Planeta Deagostini. Pág. 20

5 y 6 Id. Pág. 13

7 Lejos estaba Duchamp de proponer con sus obras la muerte del arte " ...única actividad por la cual el hombre se manifiesta como verdadero individuo". M. Duchamp

8 Guggenheim, Metropolitan Museum, Museum of Modern Art, Whitney Museum, Tate Gallery, Museo de Viena, Museo de Arte Moderno de Paris.

9 "La diferenciación de premios en manifestaciones de arte bidimensional y tridimensional es la correcta en el momento artístico. Es un anacronismo intentar distinguir en concurso las realizaciones plásticas entre pintura, escultura, grabado y arte objeto, las cuales todavía permanecen en algunos certámenes y que son residuos de los conceptos de la estética constituida desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII con las Bellas Artes." Ramón Armela, doctor en artes visuales.

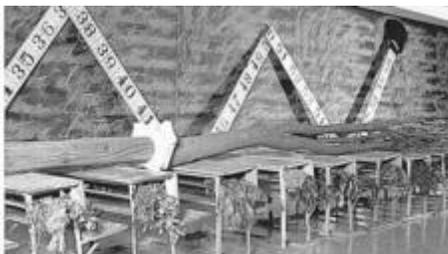
10 "Vemos pues, que la pintura que está por venir y que debe de surgir del ambiente de "dispersión artística" que domina la contemporaneidad, ha de tener una fuerte carga de diseño en su concepción y cierto espíritu neodadaísta, como características nucleares para ser validada. Pero, para no nacer muerta, deberá de marcar la diferencia con lo ya realizado en este sentido, buscando una identidad propia que le posibilite reivindicar su lugar. Me parece entrever, una pintura de características constructivistas con una estética cercana a las nuevas tecnologías y al diseño cibernético, así como las que surjan a partir de composiciones basadas en la geometría fractal; una nueva pintura que contribuya a reforzar esa sensibilidad estético-tecnológica, signo de una cultura global que parece universalizarse tan rápidamente. Esta, es la opción con más posibilidades para pensar en una vuelta de la pintura, que pueda provenir de los planteamientos conceptuales que dominan y rigen con fuerza los dominios del arte contemporáneo actual. (Pablo Paniagua. "Réplica", N.21)

11 " ... que no son por cierto de alcance largo sus mentes, pues esperan confiados que se engendre lo que antes no era, y que algo muera o del todo perezca." ... "Así es como las cosas son en su forma primigenia; pero las unas confluyendo con las otras, engendrándose tan solo diversas en aspecto, pues solo se cambian por desdoblamiento": Los Presocráticos, Colección Popular. Fondo de Cultura Económica.

**Septiembre 24, 2008**

## **Sobre la curaduría en la periferia - Cuauhtémoc Medina**

Originalmente en [Laberinto](#)



1.- A lo largo de la década pasada hizo su entrada en la periferia un nuevo agente cultural, el curador de arte contemporáneo. El título de “curador” no surgió por la definición universitaria, sino por la emergencia de un cierto número de agentes que se apropiaron del modelo metropolitano del “curador independiente” para acompañar la ruta de los artistas locales hacia las prácticas

post-conceptuales, transformar las estructuras de representación artística local, y negociar los términos de la inserción de obras e historias en el circuito global. Esa intervención estuvo definida por una alteración de la geopolítica cultural. El arte dejó de operar sobre la base del monólogo de los centros de “arte internacional” que, desde 1945, correspondieron a las capitales de la OTAN, y la marginalidad de las versiones más o menos desarrolladas de arte moderno del resto. Ese tránsito hacia una escena integrada requería de una interacción muy distinta que la mera selección de autores: supuso hacerse cargo de pensar el contexto y los medios de la cultura emergente como un campo de batallas, asumidas sin la conocida mezcla conservadora de la paranoia y la resignación.

2.- Donde quiera que apareció la noción de curador fue para instigar conflicto, deseo, ansiedad, posibilidades y crisis. La palabra “curador” quedó inscrita, en América Latina, con la obsolescencia de las prácticas expresionistas, humanistas y líricas que habían sobrevivido en el continente ya por el tradicionalismo de los circuitos regionales o bajo el amparo de pensarse como una estética de resistencia frente al arte del imperialismo. A la vez, aparece con la formación de una variedad de modos de autorreflexión, que han hecho de la tarea curatorial un quehacer que expone públicamente sus contradicciones.

Como la curaduría involucra tácticas y tomas de posición facciosas, todo enjuiciamiento en masa de “los curadores” es una simplificación tan bárbara como sería juzgar colectivamente a “los artistas”. Bien se sabe que siempre es más fácil castigar al mensajero que hacerse cargo del mensaje. Alabar o despotricar a la curaduría en general deriva de añorar una despolitización donde el campo cultural no hiciera explícita la diferencia de poderes, estéticas y modos de operación. El odio indiscriminado por el curador y el arte contemporáneo suelen ser la expresión del sentimiento más reaccionario que existe: la nostalgia por un sistema de dominación previo. Pero como en la práctica artística misma, toda intervención curatorial depende de ahondar y/o provocar distinciones. Hacer valer ante el hipócrita lamento por el “todo se vale,” un actuar por y en contra determinadas formas de cultura.

3.- En lugar de aniquilar la crítica, la curaduría debería demandarla, pues sólo puede validarse en relación a las respuestas que provoque. Entre más partidista, explícita y clara es una trayectoria

curatorial, más debiera esperar enfrentar otras tomas de partido concretas. Sin embargo, es cierto que sus formas más integradas y tímidas pueden generar una apariencia de pacificación. No obstante, el arte no se entiende históricamente sino como un despliegue constante de fricción. Es el carácter rijoso del campo artístico el que impulsa a la curaduría a no asumirse como entretenimiento ni apaciguamiento.

4.- La irrupción de la curaduría de la periferia en los 90 vino precedida de dos movimientos cruciales. Primero la emergencia, a la par del conceptualismo, de un nuevo tipo de agente cultural (encarnado en el trabajo de gente como Seth Siglaub, Lucy Lippard y Harald Szeemann) que extendió a la institución de la exhibición la inestabilidad y autorreflexión que los artistas post-vanguardistas habían instaurado en relación a la noción del arte. De ahí la frecuente alianza, a nivel simbólico, de la curaduría con esa clase de prácticas y su progenie. Un segundo momento fue la generalización, a lo largo de los años 70 y 80, en los centros artísticos, de curadores independientes a cargo de romper la lógica de los intereses internos de los museos e instituciones culturales. Ese proceso vino a radicalizarse a medida que toda una gama de no profesionales se fueron haciendo presentes como “curadores”: artistas, críticos, historiadores, filósofos, reformadores sociales, etc. Traer a alguien a curar una muestra o bienal ha sido un método por el cual se propicia una cierta autonomía, que impide que el programa artístico sea la transcripción de los intereses y gustos de patrones, artistas y burócratas, para apostar a generar un interés público incluso contra el interés aparente del público mismo.

5.- Desde el punto de vista de una sociología de las profesiones, la implantación del curador plantea una perturbación de la división del trabajo y de la topografía de los saberes. El curador simboliza una cierta “desprofesionalización”, que corre en sentido contrario del sentido común que piensa que todo nuevo oficio implica el avance de una cada vez mayor especialización de los saberes científicos o técnicos. Uno de los elementos más perturbadores de la función del curador es que combina de modo casuístico tareas, saberes y poderes que bajo la mentalidad modernista, debieran haber sido ejercidas por gremios independientes y especialistas “objetivos”. En tanto el universo conceptual modernista suponía que las tareas del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, connoisseur, restaurador, administrador cultural, productor de cine, sparring, y activista cultural no podían mezclarse, la curaduría es frecuentemente un Frankenstein ad hoc de esas modalidades.

En efecto: la noción de “curador” nos lanza de lleno en el mélange postmoderno de cierta confusión disciplinaria. Fenómeno que lejos de ser una aberración, es el acompañante lógico de un arte, que en sus mejores expresiones plantea un desacomodo, una crítica o una desobediencia de las vías instrumentales y las convenciones epistemológicas de la sociedad. Pero la curaduría no asume su canibalismo sin discreción. La selección de sus tácticas y encarnaciones tiene que ser estratégica.

6.- Aun cuando hoy hay una pandemia de posgrados de curaduría, el sistema artístico sigue siendo un paraíso de improvisados. Pero es la informalidad —donde para ser curador casi basta con

declararse como tal— uno de los principales antídotos contra la neutralización de una cultura gozosamente volátil.

7.- Por supuesto, esa canibalización e indeterminación de funciones implica que en sentido pleno, la “curaduría” no es una profesión, con el sentido de fidelidad y confiabilidad técnica que quería Max Weber, sino una función que debe reinventarse cada vez que se le asume. Hay ciertas modalidades de práctica curatorial más o menos estables, especialmente en el caso del curador de museo, el llamado curador institucional. Éste define políticas de exhibición y colección, negocia el flujo de discursos y recursos entre públicos, patrocinadores, burócratas y artistas, y procura asegurar que la sociedad tenga una bitácora confiable de los corrimientos del arte contemporáneo con cierta diversidad. Sin embargo, hay toda una franja que se define por reinventar continuamente el dispositivo de producción y circulación cultural, induciendo nuevos retos de visibilidad artística, imbricándose con el radicalismo de los movimientos culturales, cuestionando los espacios, canales y métodos de comunicación, y apoyando apasionadamente una facción de artistas. Juzgar a la curaduría sobre la base de preguntarse quién deja entrar determinada cosa al museo es una ingenuidad: lo monstruoso de la curaduría estriba en no tener una tarea predefinida, sino establecerse de acuerdo con las necesidades de cada proyecto o circunstancia. También por esa maleabilidad es una actividad política.

8.- Hay dos cuestiones que hacen de la curaduría un dispositivo renuente al ideal de pureza crítica del intelectual del siglo XX. Por un lado, el territorio de sus operaciones es el pensamiento y la acción sobre lo particular, lo que lo liga al campo de juicios reflexivos que inventó la estética moderna. Por el otro, no es un ejercicio puro de crítica: deriva de una negociación con poderes, saberes, poéticas y públicos. El curador no puede escoger no negociar. Pero puede aspirar a jamás negociar el modo en que negocia.

9.- Con todo, la curaduría puede ser fiel a su etimología derivada de la noción de “cuidar”, y aspirar a ser una cierta clase de servidumbre. Alguien debe abanicar al artista, darle agua, y proveerlo de una silla, para luego provocarlo con una idea, mostrarle un dilema, o convocarlo a donde no pensaba ser llamado. Que haya relaciones de complicidad entre curadores y artistas es parte esencial del juego. Pero se equivoca quien piensa que esas relaciones pueden progresar como una aplicación de justicia universal. Con frecuencia, las relaciones culturales no pueden evitar operar bajo el signo de cierto abuso. A lo más que el curador puede aspirar, frente a instituciones, mercados y discursos absurdos, es conseguir un cierto abuso mutuo.

**Septiembre 30, 2008**

### **El Devenir on Line De La Curaduría Mediante Nueve Ocurrencias - Jorge Peñuela**

Hace unos días publicábamos [aquí mismo](#) un artículo de Cuauhtémoc Medina, originalmente aparecido en [Laberinto](#). Hoy publicamos la respuesta que, desde [Esfera Pública](#), le ha opuesto Jorge Peñuela.

De la poca y fría acogida que ha tenido Cuauhtémoc Medina en Esfera Pública, no infiero que no haya tocado un asunto sensible e importante para el arte contemporáneo. Al contrario. Algunas de sus tesis corroboran la idea cada vez más generalizada en el campo del arte, de que existe algo disfuncional en las funciones de la institución curatorial que tiene que ver con su naturaleza proteica: sirve para demasiadas cosas, –casi para todo. Cualquiera puede ser curador o curadora, asunto que no le hace justicia al arte como pensamiento que logra trascender los condicionamientos que se nos imponen con los hechos. Faustino Asprilla podría proyectar una curaduría para indagar cómo va el fútbol en el corazón de las barras bravas. Suena etnográfico y vende, después de todo, los hooligans criollos también tienen su corazoncito.

Medina ha realizado una apología de la institución curatorial en el campo del arte contemporáneo mediante nueve tesis. A continuación registro algunas ocurrencias como un ejercicio para aclararme a mí mismo en qué consiste esta institución de moda, pues, Medina tiene más o menos claro su pensamiento al respecto.

OCURRENCIA A LA TESIS UNO: el monólogo de los centros de arte internacional quizá no se deba tanto a una imposición de la torre de vigilancia del panóptico occidental, como a la sumisión intelectual de los interlocutores periféricos que se acomodan en las celdas que les son asignadas. Esta debilidad se manifiesta en nuestra renuencia al arduo ejercicio de comprender aquello que suponen –formas de vida determinadas– e implican los discursos dominantes en el primer mundo, al igual que la incompetencia para plantear preguntas sobre la pertinencia de un determinado conjunto de conceptos para contextos con traumas, angustias, esperanzas y procesos históricos diferentes. El monólogo continúa como consecuencia de esta debilidad, así hoy las curadurías periféricas estén convencidas de lo contrario, de que son reconocidas como interlocutores válidos. Nada ha cambiado con respecto a nuestra moderna dependencia de los discursos que se gestan en Europa y Estados Unidos, y de ello son también responsables tanto los curadores contemporáneos, como los críticos de arte modernos.

OCURRENCIA A LA TESIS DOS: «hacerse cargo del mensaje». Si el curador es un mensajero que hace mandados a la torre de vigilancia en los centros culturales con alta capacidad de compra y financiamiento, este perfil del curador de arte contemporáneo poco contribuye al fortalecimiento de las curadurías periféricas. Quizá no hacernos cargo de estos mensajes, del dictado cultural del momento, de la moda, quiere decir que los diferentes procesos históricos generan maneras de pensar no reductibles a los criterios gestados en los centros de vigilancia con alta capacidad de seducción, adoctrinamiento y soborno: la tiara de todas las tiranías. El malestar que generan los curadores puede deberse a su falta de imaginación. Al igual que la crítica de arte, las curadurías

serán imaginativas o no merecerán tener un lugar dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Serán reflexivas o se indigestarán con su retahíla conceptual. Serán creativas, libres, poéticas, o quedarán reducidas a un escenario artificial que nada le dice a quienes esperamos pensamiento y libertad, es decir, no sólo repetición universalista acrítica sino diferencia, sacada esta última de las formas de vida que padecemos hombres y mujeres en nuestro día a día.

OCURRENCIA A LA TESIS TRES: las curadurías rijosas. Rijoso es un término ausente del habla colombiana contemporánea, aunque no debido a la supresión de la actitud que caracteriza. Inicialmente, y por ignorancia, asocié rijoso con rejo, lo pensé como símbolo de intransigencia: me equivoqué. Nuestras academias de la lengua definen el término como alguien pronto, dispuesto para reñir o contender. Algo así como un picapleitos. Si el arte contemporáneo aún reivindica una dimensión poética para su hacer, si su causa es pensar el ser como totalidad, en esto consiste lo poético, su actitud no puede ser la del político pendenciero. Este carácter sólo muestra una cosa: que la imaginación se ha atragantado de hechos sociales por haberse entregado sin condición a los intereses de una vida que sólo tiene sentido como vida, como crimen.

OCURRENCIA A LA TESIS CUATRO: el artista plástico no es un ilustrador de las ideas de otro pensador, de los intereses pragmáticos de la investigación social o política. El artista contemporáneo piensa por sí mismo, se resiste a hacer sensibles las ideas que atormentan al otro, por más nobles que ellas sean. Cuando los tormentos no son causados por ideas sino por traumas y el otro atormentado no puede pensar por sí mismo, el artista piensa lo que atraganta a la humanidad, entendida ésta como el conjunto de creencias en torno a lo que significa superar la escena de todos los crímenes: la vida. El investigador social puede plantear metodologías plásticas que le ayuden a resolver sus inquietudes científicas, pero, el artista contemporáneo debe tener claro que éste no es el asunto del arte, pues, el pensamiento artístico opera más allá del método científico y sus intereses verificacionistas. La respuesta para contestar a la denuncia sobre la autonomía del arte consiste en plantear que el artista ya no se resigna pasiva y dócilmente a perfeccionar su técnica y las llamadas cualidades plásticas, para dar la apariencia de pensamiento, –para ocultar su incompetencia para pensar ideas estéticas. Idea estética: pensar el ser como totalidad y no sólo como particularidad, es decir, no solo como aquel ente que vive para el crimen de espaldas a la muerte. El artista contemporáneo ha superado la obsesión narcisista por la eterna juventud, impertérrito ante las leyes del mercado y las campañas publicitarias que prometen garantizarla.

OCURRENCIA A LA TESIS CINCO: si el curador de arte contemporáneo rompe la lógica de la Modernidad y logra convertirse en un hombre universal, recipiente de muchos saberes plásticos, teóricos y técnicos, tipo Leonardo, hacer obra plástica es cosa menor para él, como lo fue para Leonardo. No requeriría entonces artistas al servicio de sus obsesiones o algunas de sus incompetencias.

OCURRENCIA A LA TESIS SEIS: el mérito del curador consiste en arreglárselas para gobernar el pensamiento de hombres y mujeres que, en su condición de artistas, nunca improvisan su

intelección de la realidad del mundo que padecemos los no artistas. La padecemos porque, atragantados de mercancías que no necesitamos, hemos perdido la competencia para comprendernos e inteligirnos más allá de los intereses que nos han impuesto los dueños de los mercados. Con su pensamiento, el artista no improvisador detona los procesos de comprensión para conformar un mundo depurado de vida, de crimen, así Nietzsche se revuelva en su tumba. ¡Qué nos importa este amante incondicional de la vida! El artista se vuelve improvisador cuando sigue a su cura o curador. El curador, el improvisador, se lucra de la generosidad del pensamiento artístico. En otra época, el filósofo fue el intelectual quien sacó más provecho de esta circunstancia.

OCURRENCIA A LA TESIS OCHO: la comprensión potencia el pensamiento artístico, esa idea absurda de que los diferentes son iguales y los iguales diferentes. Si optamos por la negociación, debemos realizarla con base en la explicitación de nuestros prejuicios y manías. El otro no es culpable por no haber compartido nuestras experiencias más fundamentales. –Tampoco por no haber padecido, en el mejor de los sentidos, los libros que nos formaron. «Fundamental» es un eufemismo para ocultar un trauma. De esto tampoco somos culpables: de nuestros traumas. Los discursos fundamentales, los artísticos, surgen para elaborarlos: para liberarlos de su servicio perpetuo al crimen. La comprensión es el horizonte que ningún pensador puede negociar, sin violentar la estructura dialógica que persiste en gobernar la realidad de nuestros días, a pesar de las patalletas de los zares contemporáneos que quieren ser el sol en torno al cual giren todos sus mundos de antojos.

OCURRENCIA A LA TESIS NUEVE: San Lucas conjugaba saber práctico y saber teórico. No obstante, las malas lenguas dicen del santo que era más pintor que médico, es decir, más poeta que científico, más práctico que teórico. A diferencia del artista, el curador no es un cura ni un médico, tampoco poeta. Ninguno de éstos es un cortesano, lisonjero de oficio. Lo del curador no es un sacerdocio, pues, la vocación del sacerdote no es el resultado de una improvisación. El sacerdocio es un proyecto de libertad, requiere una profunda intelección del significado de ser-en-el-crimen para la muerte. La curaduría podría ser un sacerdocio, no obstante, requeriría vocación y una larga formación. Exigiría una repulsa del pensamiento oportunista, carroñero. Si Baudelaire afirmó en el siglo XIX que la naturaleza es el lugar de todos los crímenes, hoy, noche septembrina, denunció que la vida no se diferencia en nada de la naturaleza: vivir no es más que pasearnos a cada momento por la diversidad del crimen.

**Octubre 01, 2008**

**La curaduría como medio - Lourdes Morales, Javier Toscano y Daniela Wolf**

Originalmente en [Laberinto](#)



**I. Sobre la curaduría** La curaduría es un franco derivado de la complejidad del ámbito artístico contemporáneo. Los primeros curadores en el sentido actual del término parecen haber sido los que, al contrario de ciertos críticos, dejaron de preguntarse si algo era arte para entender una obra desde la complejidad de sus relaciones, desde el sentido de su producción y hacia el acervo alegórico que

cada una construía con obras contiguas y coetáneas. El curador no fue un nuevo actor de la escena artística, fue una nueva función que iba a contracorriente de la excesiva especialización y la división del trabajo. Se convirtió en un intermediario más por necesidad que por afición, un entusiasta semiprofesional que iba atando cabos sueltos, que marcaba itinerarios para “ires y venires”, que iba urdiendo poco a poco una producción simbólica a partir de fragmentos y retazos.

Entendido como una función dinámica, el término “curador” es más un adjetivo que la nominación de una profesión. Hay artistas curadores, gestores curadores, entusiastas curadores, devotos curadores y hasta fanáticos curadores. Quizá estos últimos son quienes asumen la función bajo un esquema productivista que no tarda en caer en la neurosis y se ungen como legisladores del ámbito artístico. Es en esta actitud —facilitada por un medio pre-dispuesto a los excesos individuales— más que en una práctica real, donde se despliega el curador como un ser de excepción, un demiurgo —como anota Reyes Palma— cuyos atributos se concretan a estar dotado de omnisciencia (es decir, al tanto de conjuntos totales), omnipresencia (permanecer en constante movimiento) y omnipotencia (poseer un control total sobre su materia de creación). 1

El gran arte clásico —y sus derivaciones modernistas— no necesitó de curadores porque se planteaba desde la voluntad de sus patronos. El arte contemporáneo, dispuesto desde las estructuras socioeconómicas del mundo actual, se acerca a la mundanidad de experiencias particulares, minúsculas, dispersas.

Así, la especificación de la tarea curatorial es ambigua, y más que llevarnos a un centro reconocible, nos suspende en un borde de amplia circunferencia donde concurren otros complejos de prácticas artísticas, donde se acumulan productos y experiencias, se construyen nombres y se vinculan individuos, y en fin, se eslabona cuidadosamente uno más de los finos engranajes que conforman la industria de la cultura.

En 1942 Marcel Duchamp montó una exposición organizada por Breton en Nueva York: Mile of string (Milla de cuerda). Una milla de cordel blanco se tejía en un espacio donde se mostraban cuadros del grupo surrealista. Pero “mostrar” es aquí un decir, porque el hilo dispuesto por Duchamp bloqueaba el paso, pero sobre todo la mirada, hacia los distintos trabajos. La

museografía de Duchamp se convertía así en una verdadera instalación que incorporaba las piezas de sus colegas en un proceso experimental no del todo claro, pero a todas luces sugerente.

En 1990, en medio del debate sobre la disposición de fondos públicos para el arte en Estados Unidos, Joseph Kosuth creó una obra en torno a la censura a partir del conjunto de la colección permanente del Museo de Brooklyn. *The play of the unmentionable* (El juego de lo inmenconable) —nombre del proyecto-intervención-obra-curaduría— yuxtapone piezas artísticas que a lo largo de la historia habían sido cuestionadas por motivos políticos, religiosos o sexuales, subrayando la subjetividad del gusto y las tendencias hacia la censura y la iconoclastia a partir de juegos simbólicos determinados.

La función curatorial, que varios individuos más conocidos bajo la función de artista han asumido en la historia del arte, implica un acto de creación. Creación de sentido bajo el signo de una producción simbólica reconstituyente. Procesamiento de enlaces, descentramientos, goznes y derivas, quizá hasta *détournements* y emplazamientos de zonas autónomas temporales, dependiendo de capacidades e intereses. La curaduría es la más reciente de las prácticas creativas en un ámbito a veces inconexo, a veces inerte, a veces superfluo y a veces atónito frente a la capacidad intrínseca de transformación del mundo.

Los riesgos de la producción simbólica son muchos, pero los conocemos porque nos son familiares en el ámbito de la industria cultural: los curadores pueden ser hábiles orquestadores cuya ambición, apoyada en la mistificación de su tarea, los lleve (a ellos mismos o a quienes con ellos trabajan) a sobrevaluar sus teorías como totalidades en práctica y sus elaboraciones como territorios donde han conseguido domesticar la diferencia y el desencuentro. El curador no está exento de las tentaciones del poder, sus representaciones de intercambio cultural pueden aludir a un pretendido ideal democrático, sus ensambles equiparar el libre flujo de artefactos culturales con el movimiento mercantil. El curador, cuando se torna global y naturaliza su práctica sin embalajes, se torna sospechoso.

La función curador no tiene aún sustantivación concreta ni genealogía definida. Pero, más que adaptarla al mundo de simulacros que es el arte, está en nuestras manos significarla, dislocar las estrategias a las que pretende ajustarse, asistir a los procesos de creación de sentido y mantener en jaque esa constante tentación de mistificar tan compleja figura, a veces tan poco digna de confianza.

## **II. De la curaduría como medio de resistencia**

El curador que resiste entreteje narrativas de tal modo que ofrece nuevas posibilidades de coincidencia entre el pensamiento y la experiencia. Cuando la narrativa expele un nuevo sentido sobre la realidad, el proceso de resistencia comienza. La curaduría como resistencia forma a veces un cuento y otras un acontecimiento. La diferencia entre ambos no importa. Lo que trasciende de una propuesta es la posibilidad de una nueva gramática que retuerza la manera en que nos aproximamos a las cosas, que la retuerza hasta encontrar otra manera. Y no es cuestión de

novedad, sino de retorcimiento, del ejercicio que pueda implicar hacerse cargo de los “sin-sentidos”.

Creemos que vivimos en un mundo real del cual tomamos referencia para entender lo que somos. Pero escuchar el cuento de lo real como un marco inamovible es vivir encerrado en la narrativa de alguien más, es ordenar el mundo y disponerlo para el poder que lo gesta y lo cuenta a su modo. El sujeto puede soltar las sujeciones si sabe reconocer la fábula de la Ley y más aún si sabe que en la enunciación se encuentra su poder como individuo político. La garantía del poder civil reside, en gran medida, en la capacidad lúdica de pensar la experiencia. Resistir es entender la levedad oculta por un mundo dado. Ni el mundo ni lo real sufren de la pesantez inscrita en lo inamovible. Poner en movimiento una narrativa es trazar una línea de fuga, un espacio exotérico que pueda debatir la hegemonía y su discurso.

Digamos que la actividad del curador podría caer en el adjetivo de lo facticio. Podemos entender este término como lo artificial, pero también como lo cita Rancière: “lo que es sin necesidad y lo que queda por hacer” 2. La presencia de una naturaleza absurda o de una cuota de ficción táctica que tal vez sirva de estrategia. Lo facticio de la curaduría busca crear ruido en la melodía de lo cotidiano. La curaduría como resistencia promueve así narrativas facticias, propone lo mundano como un sistema cambiante, inestable, y no como marcas indelebles en la subjetivación. Lo mundano del arte contemporáneo, la confusión de sus medios en lo cotidiano —la utilización de un mingitorio y no de un lienzo— es posibilidad de los iguales, es la devolución de la imagen, la perfecta contestación al juego de los roles que requiere de un sujeto enajenado.

La curaduría como resistencia se plantea entonces como un medio, un dispositivo de interferencia con lo real que busca retorcer la experiencia. La curaduría como resistencia detiene a los ideólogos de la pura sensación, afronta la ilegitimidad con que se sostiene que lo divino es divino perpetuamente y válido para todas las épocas y lugares. La resistencia es nombrar una y otra vez nuestro mundo. Es jugar en el campo de lo simbólico sabiendo que es el valor de la experiencia lo que se apuesta.

La dificultad para transmitir un mensaje es aquí potencia. Fuerza opositora al movimiento de la máquina. La curaduría como medio: interfiere.

1.- Cf. Reyes Palma, Fco. *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. INBA y Estampa Artes Gráficas, México, 2005, p. 7.

2.- Jacques Rancière. *En los bordes de lo político*. La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 121.

**Octubre 09, 2008**

## **El post-curador - Heriberto Yépez**

Originalmente en [Laberinto](#)



¿Cómo radicalizar la curaduría?

Alérgicos al curador, lo criticamos desde la nostalgia. Pero necesitamos que sea autocrítico hacia delante: ¿qué sigue? Pregunta indispensable para un agente tan larvario como institucional.

Enlaza obras, espacio-tiempos y discursos, además de mediar entre instituciones, públicos y artistas. El curador intensifica o rebaja las implicaciones políticas de la obra expuesta. El arte se complejizó en poco tiempo y la globalización lo exigió —la historia del arte se deshizo o, al menos, se diversificó—: curar es crear microhistorias del arte.

Feto de siglo americano, el curador no puede fingir demencia: es un ser racionalista que impidió que las tendencias pre-semiotas del arte regresasen pero también ayudó a que el amenazado museo mantuviera su pertinencia social. Si un curador no admite tal conservadurismo, fantasea impunidad. El curador desaceleró el fin del museo.

El curador complementa al artista. Podríamos decir que está bien, “un artista no lo puede ser todo”, pero entonces respetamos el sacrosanto modelo capitalista. Postura tímida, incluso fundamentalista. Y cómoda, muy cómoda.

El artista se quedó atrás de lo que la vanguardia invitaba. Hoy hace falta una ética de lo desconocido: autoconstrucción de una subjetividad más amplia. Contento con lo que ya hace —el curador como contemplativo co-productor—, reitera la fragmentación moderna. Diré mi apuesta de desprendimiento: es improbable que del artista se derive un nuevo sujeto —está enamorado de sí y el capitalismo enamorado de él—, el nuevo sujeto podría salir de una mutación del curador.

Todo se transforma desde sus periferias polémicas. Y el curador todavía es un margen molesto. Debe mutar. El curador actual podría ser una versión primitiva de un sujeto heterodoxo de prácticas irreconocibles para el propio arte contemporáneo.

Si el curador se transfigura, el arte podría otra vez renovarse desde esta inesperada re-posición.

¿Qué haría ese nuevo agente? Si el curador actual diseña espacio-tiempos donde lo (apenas) estético participa dentro de un mayor contexto político, bastaría que reestructurase esa profesión inestable y la llevara fuera de la institución para que ocurriese un accidente; metamorfosis de su participación.

[http://salonkritik.net/08-09/2008/10/el\\_postcurador\\_heriberto\\_yepez.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/10/el_postcurador_heriberto_yepez.php)

El curador podría aplicar nuevas formas de arte en la construcción de una nueva polis. En lo físico y lo psicosocial. No le interesa ser “creador”. Le interesa procesar. Luego: que dé un paso adelante, que deje al arte como tal y continúe el proceso.

El curador podría tratar ser una transición para que el arte abandone definitivamente su pura función estético-contemplativa y se vuelva catálisis constructiva. Erigir otro espacio-tiempo sería la función honda del post-curador, arquitecto directo de lo social.

Si la curaduría se radicaliza inventará una nueva ciudad.